

ETUDES ANGLAISES

GRANDE-BRETAGNE · ETATS-UNIS

UNE CURIOSITÉ LITTÉRAIRE

Les bibliothèques des vieilles maisons de campagne recèlent de poudreux trésors. Celle que je croyais connaître m'a livré deux forts volumes, brochés, édités avec toute la coquetterie soigneuse de notre typographie d'avant-hier : *“Les Femmes de Shakespeare, quarante-cinq magnifiques portraits gravés sur acier par les plus célèbres artistes de Londres, accompagnés de notices critiques et littéraires par MM. de Pongerville (de l'Académie Française), Philarète Chasles, George Sand, Artaud, Poujoulat, Hipp. Lucas; Nisard, Casimir Delavigne, L. Halévy, Louise Colet, Amédée Pichot, la Princesse de Craon, etc.; la vie de Shakespeare, par M. de Pongerville; étude sur le même auteur, par M. Villemain, Secrétaire Perpétuel de l'Académie Française; tome premier. Paris, Eugène Pick, libraire-éditeur, 5, rue du Pont-de-Lodi, 1860. — Tome second, même date.”* Le responsable de l'ensemble — il a écrit l'introduction générale, et plusieurs notices — signe D. O'Sullivan. Cet enfant de la verte Erin eut chez nous son heure de renommée, au reste assez modeste et assez courte; et il était destiné à terminer ses jours, six ans après la date de cette publication, dans une affreuse misère.

Aucun dictionnaire biographique, à notre connaissance, ne parle de lui. Mais ses œuvres sont là — la plupart à la Bibliothèque Nationale — pour dire son activité. Et un dossier que nous avons pu consulter aux Archives Nationales précise certains points — ce ne sont pas les plus glorieux et les plus intéressants — de sa carrière.

“Né à Kerry” (écrit-il, sans doute faut-il comprendre dans le Comté de ce nom) le 4 mars 1800, Daniel O'Sullivan fut élevé au moins en partie en France, au Lycée “Napoléon” (aujourd'hui Henri IV); reçu bachelier ès lettres le 30 octobre 1822, il aurait passé quelques années comme précepteur dans de grandes familles anglaises (chez le baron Erskine, le vicomte Combermere, Sir Alexander Cochrane); admis comme maître d'anglais au Collège Royal de

Saint-Louis, il y devint professeur en octobre 1829; il enseigna aussi à Sainte-Barbe, et fut proposé en 1832 pour une chaire d'anglais qu'on voulait créer à l'Ecole Polytechnique. Déjà il avait composé des ouvrages d'enseignement. L'un des premiers et des plus répandus est une manière d'anthologie en deux volumes : *"Elegant Extracts"*, ou *"Leçons de littérature anglaise ancienne et moderne"* (Belin, 1830, plusieurs éditions ont paru ensuite, la cinquième en 1857); le volume de prose a plus de 700 pages; celui de poésie plus de 800. Un peu plus tard, O'Sullivan lança une Bibliothèque Anglo-Française qui devait comprendre au moins une vingtaine de volumes, offrant, texte anglais en regard du texte français, d'amples extraits de toutes les grandes œuvres de littérature anglaise depuis Chaucer et Spenser jusqu'à Crabbe, Coleridge, Shelley — et même Mary Shelley. Trois volumes de *"Chefs-d'Œuvre de Shakespeare"* parurent dans cette collection (chez J.-B. Herman, s. d., apparemment de 1836 à 1839). On y trouve des traductions, et aussi des imitations, parfois en vers, qui déjà viennent de ces collaborateurs que mentionnera l'œuvre de 1860 (ainsi M. Jay et Mme Louise Colet, pour *Jules César* et *La Tempête*, respectivement). Vient ensuite un ouvrage qui nous intéresse ici particulièrement : certaine *"Galerie des Femmes de Shakespeare, collection de quarante-cinq portraits gravés par les premiers artistes de Londres, enrichis de notices critiques et littéraires"* (Delloye, s. d., mais certainement de 1838 — la *Bibliographie de la France* annonce la publication le 23 juin). Les "portraits" sont ceux-là mêmes qui reparaitront en 1860 et les gravures sont ici beaucoup plus vigoureuses qu'elles ne seront vingt-deux ans plus tard. Mais les notices qui suivent une petite introduction de D. O'Sullivan et un petit aperçu d'ensemble de Villemain sont très courtes : elles couvrent au plus quatre pages chacune (de Pongerville parlant de Miranda, Philarète Chasles de Juliette, Mme A. Tastu de Portia, etc.) y compris une analyse de chaque pièce, en petits caractères. Il est évident que notre angliciste ne fera guère en 1860 que reprendre sur une échelle plus ample un travail ancien. Et sûrement le malheureux espérait alors tirer un profit pécuniaire de cette reprise.

Il n'avait nullement réussi comme professeur. Les rapports des proviseurs et inspecteurs sont là pour nous dire, dès 1838-39, qu'à Saint-Louis ses cours étaient "déserts", qu'il ne se doutait pas "de ce qu'est l'ordre dans une classe" (1842-3), que "toujours occupé de ses entreprises de librairie, qui le ruinent", il ne montrait "aucun zèle", arrivait "constamment après l'heure fixée" (1850). Ces jugements répétés, presque toujours sans atténuation, amenèrent le Ministère, en 1850, à confier la chaire d'anglais de Saint-Louis à un autre, et à nommer O'Sullivan au Lycée de Nîmes. Il refusa de s'y rendre, comptant vivre à Paris de leçons particulières et du produit de ses livres. En 1841, il avait publié un *Aperçu sur les antiquités et la littérature irlandaises* (nouvelle édition en 1853 : *Irlande, Poésies des Bardes*); de 1841 à 1844 c'est une dizaine d'éditions de pièces de Shakespeare, avec notices et notes, qui parurent chez Hachette; un Sheridan, *The School for Scandal* devait suivre en 1852. Mais tout cela ne pouvait faire un Pactole; et son traitement — le chiffre

maximum, 1.800 francs par an, avait été atteint en 1848 — était maintenant supprimé purement et simplement : il n'avait pas droit à une pension; on lui accordait, sur ses requêtes, des secours dérisoires. Lui qui avait connu, comme il l'écrivait (20 janv. 1862), "la collaboration des sommités littéraires contemporaines", il se voyait amené à prier certaines d'entre elles d'intervenir en sa faveur. Et c'est ainsi que nous découvrons, au deuxième feuillet d'une supplique du 15 juillet 1859, envoyée, "de mon misérable réduit, 5, rue de l'Eglise aux Batignolles", une attestation d'Alfred de Vigny — quelques lignes inédites que nous reproduisons :

"Depuis vingt ans, je connais les excellents travaux sur la littérature anglaise de Mr. O'Sullivan, et les malheurs imprévus qui rendent nécessaires à son existence les secours qu'il demande au Ministère. — Je le recommande vivement. — C'est une justice à rendre à un ancien et savant professeur."

D'autres personnalités du temps, H. Patin, Paulin Paris, Charles Magnin, Edme Jomard, Joseph Reinaud, J. Ravaisson, appuient également la triste requête. Le résultat fut maigre : le 20 février 1862, O'Sullivan se vit accorder un "traitement de réforme" de 600 francs par an — qui devait, aux termes d'un décret de 1851, subir chaque année une réduction d'un dixième. Devant cette peau de chagrin, l'infortuné se consumait d'amertume et de maladie. Il mourut le 9 août 1866. Sa veuve implorait le lendemain le Ministère, pour obtenir de quoi lui faire des funérailles convenables. Un inspecteur fut dépêché au domicile du défunt; il témoigna que dans ce "mauvais garni" du 7, rue Caroline, aux Batignolles, il n'avait même pas "osé s'approcher du grabat"; on accorda 150 francs.

Mais revenons à notre galerie des *Femmes de Shakespeare*. O'Sullivan avait su réunir, pour son entreprise de librairie, une liste imposante de collaborateurs presque tous connus. Encore ne les énumère-t-il pas tous sur la couverture du premier volume; nous relevons en outre, pour le second, les noms de Mme Amable Tastu, M. Léon de Wailly, M. Paulin Paris, M. Népomucène Lemercier, M. Emile Deschamps. Les "magnifiques portraits", inspirés par une esthétique et un goût assez conventionnels — chaque héroïne étant représentée avec le costume et les attributs de son caractère et de son rôle — sont signés de noms de peintres et de graveurs parfois bien connus, sinon toujours "célèbres", dans l'Angleterre d'alors¹. Avouons d'ailleurs que cette galerie de

1. Les peintres comprennent des membres de la Royal Academy, comme Sir Charles Leslie et A. E. Chalon, aussi John R. Herbert, qui devait être appelé à décorer les nouvelles Maisons du Parlement. Parmi les graveurs figurent J. K. Meadows, E. T. Parris, J. Hopwood (qui devait beaucoup travailler à Paris), John Hayter, etc. La plupart de ces artistes ont paru dignes d'une commémoration dans le grand *Dictionary of National Biography*. Il n'y a pas bien longtemps encore, en 1916, le numéro spécial du *Studio* de l'historien et critique d'art Malcolm C. Salaman, consacré à *Shakespeare in Pictorial Art*, faisait place à des reproductions (d'ailleurs assez mauvaises) de nombre des gravures de notre album.

On peut bien supposer, *a priori*, que toutes ces œuvres anglaises n'avaient pas été faites à l'origine pour un public français. Et de fait, O'Sullivan et son éditeur de 1838, Delloye, se bornaient à emprunter les planches qui venaient de servir à un éditeur de Londres, Tilt, pour une "*Shakespeare Gallery, containing the principal female characters in his plays*" (1836-7), composée sous la direction du graveur fameux, Charles Heath. L'ordre des quarante-cinq personnages n'est pas le même que dans l'album français, et chaque gravure est seulement accompagnée, non d'une notice, mais d'une citation prise à la pièce considérée.

figures féminines, la plupart d'une suavité un peu sucrée, parfois s'efforçant d'être fatales et tragiques, sont tout justement faites pour enchanter le plus authentique idéal victorien. Mais tout cela nous apporte peu de surprises. Il n'en est pas de même du texte, et notamment de la biographie de Shakespeare que nous offre ici M. de Pongerville.

Ce Conservateur de notre Bibliothèque Impériale avait certainement quelques titres — que l'Académie avait généreusement reconnus dès 1830 — à faire œuvre de critique et historien des lettres classiques. Et il s'était intéressé à quelques parties au moins du vaste domaine littéraire anglais². Il se réclame

Nous sommes alors au temps de la grande vogue de ces "Keepsakes, Forget-me-nots," etc. (on peut en voir une liste dans le *Manuel du Libraire* de Brunet, tome V, 1864), dont les illustrations, d'une technique à coup sûr admirable, restèrent longtemps appréciées. L'histoire de nos 45 planches serait peut-être curieuse à suivre. Trente d'entre elles servirent au *Shakespeare des Dames*, publié à Paris chez Marchant, Dupont, Rittner et Goupil en 1840; là aussi chaque gravure n'est accompagnée que d'un petit passage de texte, en traduction. Le dernier avatar que nous en connaissions se trouve (accessible, comme les volumes de 1860, à notre Bibliothèque Nationale) dans ce qui est une deuxième édition du travail de la fin de la vie d'O'Sullivan : "*Les Femmes de Shakespeare*. Paris : Gallet, Brand et Cie. s. d. (en fait, 1880)." Les deux volumes sont du même format que vingt ans plus tôt; mais, chose imprévue, grâce sans doute à l'habileté d'un meilleur imprimeur, les gravures sont ici beaucoup plus nettes, et les noms des artistes, que la finesse des traits sur acier en 1860 rendait presque invisibles, se lisent ici sans peine. Bien entendu, la biographie de Shakespeare, œuvre de Pongerville, n'a pas été retouchée.

2. Jean-Baptiste Antoine Aimé Sanson de Pongerville (1782-1870) est aujourd'hui bien oublié, quoique le *Larousse du XX^e siècle* (1932) lui accorde encore une notice (le *Nouveau Larousse* y joignait même un portrait — quelque peu inquiétant...). Il s'était fait une grande réputation avec sa traduction en vers de Lucrèce (1823, rééditée en 1828); il avait aussi traduit en vers des extraits d'Ovide (*Amours Mythologiques*, 1826, et quatrième édition revue et augmentée dès 1827). Pensant à quoi, sans doute, Quérard, dans *La France Littéraire* de 1835 (tome 8) l'appelait "l'un des poètes les plus distingués de notre époque". C'est en prose pourtant qu'en 1829, travaillant pour la Bibliothèque Latine-Française, dont la direction lui avait été confiée par Charles Panckouke, il avait donné une version plus exacte du grand poème sur *La Nature des Choses*; c'est en prose aussi que pour la même collection il collabora à un Horace complet en 1836; en prose encore qu'il allait en 1847 traduire *l'Enéide*.

Reçu à l'Académie, en 1830, en remplacement de Lally Tollendal (non sans avoir essuyé trois échecs auparavant), nommé Conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève en 1841, passé à la Bibliothèque Impériale en 1851 (fonctions pour lesquelles, dit-on, il refusa d'être rétribué), il semble avoir pu jouir de sa longue vie dans l'aisance et la sagesse.

Presque tout indiquait chez lui un esprit tourné vers le culte des "classiques". Il avait cependant des curiosités plus modernes. Les sujets des courts mémoires qu'il aimait rédiger sont empruntés non seulement à l'antiquité (Ovide), mais encore, et plus souvent, à des âges récents (Gresset, Delille, Millevoje, Lemercier, etc.). Et voilà que sous Louis-Philippe déjà l'histoire et la littérature anglaises l'attirèrent. Il aurait écrit (nous ne l'avons pas trouvé) en 1835 un *Précis* sur les origines de la guerre de Cent Ans. Et en 1838, on le voit embrigadé par O'Sullivan dans l'équipe qui devait alimenter la Bibliothèque Anglo-Française. C'est là qu'à cette date, deux ans après la publication de la célèbre traduction de Chateaubriand, il osa faire paraître, lui aussi, un *Paradis Perdu*. Il était de ceux qui estimaient (avec Léon Halévy, écrivant sur lui un article pour la *Nouvelle Biographie Générale* de Firmin-Didot en 1865) que la version de Chateaubriand était "déparée trop souvent par l'affectation de formes bizarres, étrangères à nos habitudes d'esprit et de langage, par une littéralité qui donne un calque dénué de vie plutôt qu'une copie véritable". Bref, Pongerville entendait fournir au lecteur français un Milton moins crûment anglais, plus assimilé, plus digestif, plus classique, dans son expression. Quelqu'un oserait-il aujourd'hui donner raison à ce conservatisme — comme Halévy le faisait dans l'article susdit? Telle thèse de 1904, sur *Milton dans la Littérature Française* (de J. Telleen), fort élogieuse pour Chateaubriand, relègue Pongerville dans l'ombre de sa bibliographie. Pourtant, cette bibliographie l'atteste, ce *Paradis Perdu* édulcoré eut du succès : une dizaine de réimpressions en une quarantaine d'années. Mais cela n'explique pas pourquoi Pongerville eut sur le tard cette autre ambition, non plus de commenter rapidement quelques pièces ou passages shakespeariens, ainsi qu'il l'avait fait pour cette *Galerie* et ces *Chefs-d'œuvre* publiés en 1838 et 1839 par O'Sullivan, mais de présenter au monde une nouvelle, une enfin solide biographie de Shakespeare...

Je ne vois pas qu'aucun ami d'ailleurs — pas même ce Léon Halévy à qui de Pongerville rendait la pareille en lui consacrant un élogieux article biographique dans le Dictionnaire susdit de Firmin-Didot — ait jugé bon de parler de cet écrit de 1860, l'un des derniers, sinon le

ici d'un louable scrupule de vérité : "Les événements de la vie de Shakespeare ayant été, pendant plus de deux siècles, presque inconnus, il est résulté de cette obscurité, dont nous avons eu tant de peine à faire jaillir la lumière, une foule de fables, de romans, que l'on a donnés au public comme l'histoire de ce grand homme... Nous ne relèverons pas les innombrables inventions, erreurs grossières, puérilités qui fourmillent dans ses prétendues notices, lesquelles, nous le répétons, ne sont que des romans" (p. 93). Et de nouveau, page 95 : "Ici se termine la tâche sérieuse que nous avons entreprise, et pour l'accomplissement de laquelle nous nous sommes efforcé de suppléer à la faiblesse du talent par de laborieuses et consciencieuses recherches." De ces recherches consciencieuses, voyons le fruit.

"Sir Thomas Lucy possédait un très beau parc, abondamment pourvu de gibier, dans lequel il chassait fréquemment avec ses plus intimes amis. Un jour Shakespeare dînait avec plusieurs de ses compagnons de plaisir; un de ces derniers manifesta le regret de ne pas voir paraître sur la table quelque pièce de gibier.

"Sur mon âme, s'écria alors Shakespeare en riant, il ne sera pas dit que ce sot gentillâtre de Lucy aura privé les meilleurs vivants de Stratford d'un plaisir qu'ils sont mille fois plus dignes que lui de goûter! Qui m'aime me suive, et puisque nous n'avons pu manger de gibier aujourd'hui, nous en mangerons demain.

"Les joyeux convives, tous plus ou moins animés par les fumées du vin, répondent à cet appel : chacun s'arme tant bien que mal, et l'expédition, guidée par Shakespeare, se dirige vers le parc de Lucy, dont les murs sont escaladés en un clin d'œil. La chasse commence; lièvres, chevreuils, daims tombent sous les coups de ces jeunes fous qui, tous chargés de butin, s'en retournent à la ville, où ils se vantent hautement de leurs prouesses sans songer aux graves conséquences qu'elles peuvent avoir. Le bruit de cette escapade arrive promptement jusqu'au gentilhomme dont la propriété a été si imprudemment violée; furieux, il s'empresse de faire constater le délit, et des poursuites sont aussitôt commencées contre les coupables, que Lucy accuse de vol."

On peut voir, par ce récit, que la méthode du narrateur est assez proprement celle d'Alexandre Dumas père. Le thème légendaire du braconnage de Shakespeare, à supposer qu'il soit accepté, est entouré des mille circonstances, et des paroles, qu'une imagination tant soit peu vive inventera sans peine³.

dernier, du respectable bibliothécaire. Et ce n'est sûrement pas cet écrit qui aurait pu atténuer les lignes mordantes de Barbey d'Aurévilly, lequel en 1864 consacrait à de Pongerville le plus bref et le plus féroce de ses *Quarante Médailles de l'Académie* : "Académicien du temps de Sérapis. Il a traduit Lucrèce en vers, puis il est rentré dans le silence des Pyramides, qui, comme on sait, sont des tombeaux!"

3. Ces premiers exemples de la méthode "consciencieuse" de Pongerville sont déjà bien surprenants. L'une des biographies anglaises qui ont pu le plus probablement lui servir, celle de Charles Knight (1843), peut-être la plus populaire de toutes alors, celle qui pour éclairer et vivifier des données trop vagues et trop sèches sur la vie de Shakespeare recourt le plus généreusement à des vues latérales, voire à des hypothèses, celle qui du coup passa couramment en Angleterre pour avoir été trop peu critique (*Nelson's Encyclopaedia*), repousse catégoriquement, après un examen attentif des textes, l'histoire du braconnage du jeune Will... (p. 205 et suiv.).

"Il y avait foule, ce jour-là, au théâtre près duquel Shakespeare venait de s'arrêter, et beaucoup de cavaliers, qui n'étaient point suivis de domestiques, se trouvaient fort embarrassés pour faire garder leurs chevaux pendant la durée du spectacle. Shakespeare avait faim; sa résolution fut prise sur-le-champ : il s'approche d'un jeune cavalier et s'offre pour garder son cheval. Ses services sont acceptés. Dix autres personnes, lui voyant remplir les fonctions de gardien, lui confient leur monture.

"Dieu soit loué! dit alors le caustique jeune homme, oubliant ses souffrances, Dieu soit loué! Le chantre de Sir Lucy mangera demain ⁴!"

Mais voici que l'affirmation se fait plus hardie, et la reine Elizabeth intervient en cette histoire. Elle y jouera de plus en plus le rôle d'une souveraine impérieuse mais providentielle.

Shakespeare "s'était fait remarquer sur la scène avant de produire aucun des chefs-d'œuvre qui l'ont immortalisé, car il résulte de *certaines pièces authentiques* que ce fut après avoir assisté à ses débuts, et en considération de son talent de comédien, que la reine Elizabeth accorda de nouveaux privilèges au théâtre du *Globe*. Sa nouvelle carrière d'auteur rend plus éclatants encore les succès de Shakespeare". La reine Elizabeth se montra jalouse de cette gloire si pure; mais loin de chercher à la ternir, elle tenta de la partager : après avoir donné au grand poète de nombreux témoignages d'estime, elle voulut s'associer à ses travaux, et les plans de plusieurs pièces de Shakespeare, entre autres celui des deux parties de *Henri IV*, furent le résultat de cette illustre collaboration...

Il semble que rien désormais ne puisse rompre une amitié aussi glorieuse pour notre poète, et aussi parfaite. Mais Elizabeth a ses affaires de cœur. La reine vierge fait beaucoup jaser autour d'elle. Si respectueux qu'il soit de la souveraine, Shakespeare a la réputation justifiée d'un esprit mordant. Il est accusé d'avoir écrit sur le comte d'Essex, "ce héros brillant qui avait tant d'empire sur le cœur d'Elizabeth, une satire dont les traits sanglants témoignaient d'une audace inouïe jointe à un véritable talent poétique". La reine, indignée, le fait comparaître. Explication orageuse. Mais on ne prend pas Shakespeare à l'improviste. "Madame, lui dit-il, que Votre Majesté souffre que je prenne la parole, afin de lui éviter des regrets... On n'offense pas volontairement ceux qu'on admire; on les loue, et c'est ce dont je m'occupais lorsque Votre Majesté m'a fait appeler."

"A ces mots, le poète ouvrit un rouleau de papier qu'il tenait à la main, et il présenta respectueusement le cinquième acte de son drame de *Henri V*, qu'il avait terminé ce jour-là même, et dans lequel se trouvent des vers admirables en l'honneur du comte d'Essex. Elizabeth prit le cahier d'une main mal assurée : après l'avoir parcouru, elle ordonna d'un regard aux personnes présentes de se retirer; puis tendant la main à Shakespeare : "Je

4. Même cette ancienne tradition qui fait du jeune Shakespeare, pour un temps, un gardien de montures de spectateurs qui se rendaient à cheval aux théâtres, paraissait plus suspecte à Knight qu'elle n'a fait à des biographes plus récents et plus prudents (p. 282 : il incline à croire que le dramaturge avait pu organiser un service de ce genre).

savais bien, lui dit-elle, que vous étiez le plus grand poète du monde; je sais aujourd'hui que vous êtes le sujet le plus dévoué, et l'homme le plus généreux; je ne l'oublierai pas."

Et le récit continue, toujours conforme à l'optique du conventionnel, offrant au sentiment romanesque, à l'imagination, toutes les satisfactions dont le romantisme littéraire est avide. Nous y voyons Shakespeare intervenir en sauveur lors des débuts difficiles de Ben Johnson (*sic*) au théâtre. Le personnage de Shallow (*Les Joyeuses Commères*), caricature évidente de "Sir Lucy", lui vaut avec la reine et son ancien ennemi une entrevue, d'où il sort en bienfaiteur. "Lucy, reprit la reine, félicitez-vous d'être le compatriote de notre grand et cher poète, que nous ne voulons pas affliger par un refus. Faites remettre un mémoire à la chancellerie, et nous donnerons des ordres pour qu'il y soit fait droit sur-le-champ.

"Le baronnet croyait rêver; sans plus tenir compte de l'étiquette, il se lève, et tendant la main à son généreux ennemi : "Shakespeare, dit-il, je suis à vous à la vie à la mort!... Ma maison est votre maison, mon parc est votre parc... Abattez-en les murs quand il vous plaira, tuez-en tout le gibier si c'est votre fantaisie, et partout et toujours appelez-moi à votre aide.

"Un regard d'Elizabeth rappela le baronnet à lui-même, et, sur un signe de Shakespeare, il s'inclina respectueusement et sortit ⁵."

Philanthrope, le poète prête de l'argent — trois cents guinées d'un coup — à un amoureux pour rendre possible son mariage (on songe à la réputation qu'eut Shakespeare d'être assez "close-fisted")... Il secourt la veuve et l'orphelin... Aussi, malgré le produit de ses ouvrages, les riches présents qu'il reçut des souverains et des plus grands seigneurs de ce temps, il connut une large aisance, mais non la fortune...

Cependant un désir le ronge : revoir les siens, son vieux père, et Stratford, auxquels "des nécessités de position" ne lui ont pas permis de faire une seule visite en plus de vingt ans... Usé par une dépense prodigieuse de force créatrice, il se sent rapidement vieillir. Son parti est vite pris : à ses amis assemblés, il annonce sa retraite définitive et son départ imminent pour Stratford. Désolation générale; James I^{er} lui-même ne peut le faire revenir sur sa décision. Ses compatriotes lui firent un accueil digne de sa grande renommée : "les bourgeois improvisèrent une sorte de garde d'honneur qui alla au-devant de lui; il passa sous des arcs de feuillage... et il fut reçu et complimenté par l'autorité municipale. Enfin il arriva au milieu de sa famille qui l'accueillit avec les transports de la joie la plus vive. Citons encore quelques

5. De ces contes sensationnels, relatifs à des entrevues que Shakespeare aurait eues avec la reine, comme aussi, plus loin, à cet accueil chaleureux que lui auraient fait ses concitoyens à l'heure de sa retraite, il n'y a pas la moindre trace dans Knight, ni, que je sache, dans aucune biographie anglaise. Il semble que ce soient là de pures inventions de notre Français.

Il avait près de quatre-vingts ans lorsqu'il écrivit ces pages. Serait-ce ici un radotage de vieillard? Ou serait-ce par hasard (je repense au portrait de lui mentionné plus haut) mystification voulue d'une sagesse devenue sardonique — presque un mauvais tour joué par le riche académicien au pauvre diable qu'était devenu, alors qu'une fois de plus il lui demandait naïvement sa haute collaboration, le malheureux O'Sullivan?

Curiosité, oui certes. Enigme même...

anecdotes. Un visiteur lui vient de Madras, pour le remercier de l'aide qui lui a permis, et d'épouser celle qu'il aime, et de gagner dans l'Inde une fortune colossale, qu'il dépose aux pieds de Shakespeare et que celui-ci abandonne aux pauvres de sa ville natale. Au cours d'un incendie désastreux, il se conduit héroïquement. Il décline cependant, et meurt, entouré de pleurs, avec la sérénité du sage. Son testament lègue à sa femme "son beau lit brun..., avec ses franges, sa garniture, et ma belle tasse d'argent". On sait que la donation n'est pas ici présentée exactement.

Il faudrait un volume pour mettre au point, à la lumière du savoir d'aujourd'hui, cette incroyable histoire. Ce qui nous intéresse est l'état d'esprit qui l'a inspirée. La dernière partie du récit se porte, un siècle plus tard, sur Garrick, l'interprète et l'admirateur du maître, héros de mélodramatiques aventures, qui nous sont aussi racontées; et, l'on ne sait pourquoi, sur le "chevalier d'Albagnac", gentilhomme attaché à l'ambassade de France, et qui fut lié avec le grand poète. Ce lien est la seule excuse concevable pour nous narrer son duel tragique⁶. Un dernier épisode nous ramène à Shakespeare : le fameux mûrier qu'il a planté est abattu sur l'ordre d'un ecclésiastique "peu éclairé, fanatique, intolérant". Scandale et chagrin universels; "mais les habitants de Stratford n'entendaient pas qu'on se chauffât avec l'arbre de Shakespeare... c'était une relique à la conservation de laquelle l'honneur du pays était intéressé. L'enchère fut poussée à un prix fabuleux. Mais attendu que les Anglais sont spéculateurs partout, avant tout et sur tout, celui à qui le mûrier fut adjugé songea bientôt à en tirer le meilleur parti possible, et il en fit faire une multitude de petits objets, d'ustensiles de toute espèce, tabatières, écritaires, tasses à thé, médaillons, boîtes, étuis, etc., qui marqués d'une sorte de contrôle, devinrent bientôt autant d'objets précieux, avidement disputés et achetés au poids de l'or. Sur la proposition de Garrick, on célèbre un "jubilé" expiatoire; une statue de Shakespeare est inaugurée au milieu du concours d'un public enthousiaste, venu de Londres et d'ailleurs... Citons encore deux lignes de la page 77, qui peuvent servir d'épigraphe à tout l'ouvrage : "Si cela n'est pas entièrement vrai, c'est du moins très vraisemblable."

Nous avons reconnu au passage bien des bribes de la biographie traditionnelle, ou de la légende, shakespeareienne. Cette élucubration méritait-elle de nous arrêter un instant? Le papier est cher, et nous devons trop souvent négliger le savoir sérieux. Mais en dehors de l' "énormité" que Flaubert eût sans doute savourée dans ce fatras, il peut nous suggérer quelques réflexions. Non, ce n'est point un cas pathologique. L'auteur a une certaine notion de la critique, et voudrait ne pas trop y manquer. L'enthousiasme l'inspire, un enthousiasme contagieux, et qui a gagné les auteurs des notices, conçues,

6. La "Liste Chronologique des Agents Français en Angleterre d'après la correspondance politique conservée au Ministère des Affaires Étrangères", p. 417 et suiv. de *l'Inventaire Sommaire des Archives du Département des Affaires Étrangères. Correspondance Politique*. 1. 1903, offre de nombreux noms pour la période du règne d'Elizabeth. Je n'y vois figurer aucun "Albagnac", ni aucun nom qui ressemble à celui-là. Et ce diplomate ami de Shakespeare — et du duel — ne paraît, que je sache, dans aucun dictionnaire de biographie, non plus que dans aucune biographie du poète antérieure à la nôtre.

écrites le plus souvent — plusieurs à une date antérieure — dans l'esprit d'un culte, qui pour être grandiloquent, n'en est que plus chaleureux. Quelques réserves de détail sont faites par tel ou tel : l'ensemble est du ton de l'idolâtrie. Le sévère Villemain, gagné par l'esprit commun à tous, trace une image saisissante, et quelque peu violente, du Shakespeare dramatique; *Hamlet*, on le sent, est la pièce type, et donne le diapason de l'ensemble : "Ces rudes images, ces peintures affreuses, et, pour ainsi dire, cette nudité tragique de Shakespeare, intéressent et attachent les classes élevées de l'Angleterre, par le contraste même qu'elles offrent avec les douceurs de la vie habituelle... A la lueur éblouissante, mais un peu sinistre, des gaz qui éclairent la salle, au milieu de ce luxe de parure qui brille aux premiers balcons, vous verrez les têtes les plus élégantes se pencher avidement vers ces débris funèbres étalés sur la scène. La jeunesse et la beauté contemplant avec une insatiable curiosité ces images de destruction et ces détails minutieux de la mort; puis les plaisanteries bizarres, qui se mêlent au jeu des personnages, semblent de moment en moment soulager les spectateurs du poids qui les oppresse; de longs rires éclatent dans tous les rangs. Attentives à ce spectacle, les physionomies les plus froides tour à tour s'attristent ou s'égaient; et l'on voit l'homme d'Etat sourire aux sarcasmes du fossoyeur, qui cherche à distinguer le crâne d'un courtisan et celui d'un bouffon..." Ecoutez George Sand parler — et fort bien — de la reine d'Egypte : "Il y a de tout dans cette liaison fatale, excepté de la tiédeur. Cet amour ressemble à Antée; chaque fois qu'il touche la terre en tombant, il se relève plus fort. Il résiste à tout et triomphe de tout : désir de la gloire, de la vie, du pouvoir; crainte de la honte, de la mort, de l'abaissement, il surmonte tous les obstacles et dévore tout."

Ce que rend ce recueil, avec un émoi sincère et une éloquence trop peu nuancée mais prenante, c'est une admiration éperdue pour l'intensité shakespearienne. Et O'Sullivan rejoint ici les écrivains français — tels Hugo, Vigny et tant d'autres — par le sentiment d'une présence de l'imagination que la mesure classique n'avait jamais égalée.

Ce qui a inspiré ce livre, c'est l'exubérance et l'enthousiasme de la religion shakespearienne. Faisons, une fois de plus, un acte de prudence et de modestie.

Cette religion ne nous pousse-t-elle pas toujours à commettre quelque péché contre le Saint-Esprit? Il reste séduisant de concevoir sous une lumière romantique les sujets qui laissent une large prise à la conjecture. Tout nous amène alors à représenter les choses comme elles auraient pu, comme elles auraient dû être, s'il était une justice dans les circonstances, et une propriété convenable dans le dessin des événements. Peu de récits sensationnels ont jamais été écrits sans rien exagérer, sans rien inventer. Une relation de ce genre, admirablement austère, sera irrémédiablement froide. Le vieil Aristote, pleinement lucide et conscient des faiblesses humaines, n'a-t-il pas dit que la poésie est plus vraie que l'histoire?

LE "JOURNAL" DE BECKFORD

Quand William Beckford publia à Londres, en 1834, l'ouvrage intitulé *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, la page de titre ne portait pas le nom de l'auteur, mais seulement la mention suivante : *By the Author of "Vathek"*. L'édition de Paris, imprimée également en 1834, elle, portait son nom. Mais en 1835, par contre, lorsque Beckford publiait ses *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*, il redevenait, une fois de plus, *the Author of "Vathek"*. Ainsi, un demi-siècle environ après la première édition de son roman oriental, Beckford restait, pour la grande majorité de ses lecteurs, l'auteur de *Vathek*. Il devait le demeurer longtemps encore, non seulement en Angleterre, mais aussi en France, où pourtant, dès 1841, Louis Mézières, historien, injustement oublié, de la littérature anglaise, appréciait ainsi l'importance et la valeur relatives du conte oriental et des récits de voyage de Beckford :

Si la réputation de *Vathek* peut, aux yeux d'une saine critique, paraître exagérée, il n'en est pas de même des lettres de M. Beckford, qui méritent les éloges unanimes qu'elles ont reçues naguère, à leur apparition¹.

Et Mallarmé lui-même, quelque prix qu'il attachât à *Vathek*, — au point d'écrire pour sa réédition de 1876 une célèbre *Préface* dont il a dit que c'était un des morceaux de prose qu'il avait le plus soignés², — n'en a pas moins proclamé, dans cette même *Préface*, la valeur des récits de voyage :

L'Italy and Sketches from Spain and Portugal, une *Excursion to the Monasteries of Bathala and Alcobaca* : retenir pareils titres couchés sur le répertoire des beaux écrits d'une littérature³.

Que contenait donc *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, si prise des connaissances et si méconnu du grand public?

La première partie, qui concernait l'Italie, n'était que la réédition, revue

1. Louis MÉZIÈRES, *Histoire critique de la littérature anglaise*, Paris, 1841; III, p. 422. — Signalons aussi que, dès 1835, le journal *L'Abeille*, rédigé à Lisbonne par une Française, M^{me} Catherine Alvares de Andrade, avait souligné l'intérêt exceptionnel que présentent les récits de voyage de Beckford.

2. « ... ladite *Préface* est un des morceaux de prose que j'aie le plus soignés », écrit Mallarmé dans une lettre au poète Arthur O'Shaughnessy, du 24 mai 1876. (Cette lettre inédite appartient au Professeur Mondor, qui a bien voulu nous en communiquer le texte.)

3. *Vathek*, Paris, 1876; *Préface*, p. xvij-xviii. — Notons, à titre de curiosité, que Mallarmé n'a pas reproduit exactement le premier titre (*and* au lieu de *with* et *from* au lieu de *of*) et que le second contient à la fois une inversion et une faute d'orthographe (on doit lire : *Alcobaca and Batalha*). Ce sont là de petites curiosités, rien de plus. Et elles n'empêchent nullement qu'on trouve dans la « fameuse » *Préface* (pour employer le mot de Mallarmé lui-même) « la quintessence de ce qui pouvait être dit sur Beckford à propos de *Vathek*... » (Cette appréciation est également tirée de la lettre inédite citée dans la note précédente.)

et corrigée, d'un ouvrage de jeunesse, *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, dont la suppression avait été exigée en 1783 par la famille de l'auteur. La seconde partie témoignait d'une maturité et d'une maîtrise supérieures. Beckford prétendait y relater, sous forme de Lettres, les incidents et les impressions qui marquèrent son séjour de 1787-1788 au Portugal et en Espagne. C'est cette seconde partie que, au cours du présent article et pour des raisons de commodité, nous appellerons *Sketches*.

Le texte des « Sketches ».

En l'état actuel de nos connaissances, le premier indice qui révèle chez Beckford l'intention de publier son journal de voyage au Portugal nous est fourni par une remarque du poète Thomas Moore datée du 19 octobre 1818. Ce dernier venait alors d'être pressenti par Samuel Rogers au sujet d'une éventuelle publication de ce journal, dont Rogers lui-même avait sans doute lu des extraits au cours de sa récente visite à Fonthill. Malgré la somme considérable (mille livres) que Rogers lui affirmait devoir être la récompense de ce travail (Rogers se faisait probablement des illusions sur la prodigalité de Beckford à cet égard), Moore ne voulut pas se charger d'éditer le livre, par crainte de voir son nom et celui de Beckford accouplés dans l'esprit du public :

...If he were to give me a hundred times the sum I would not have my name coupled with his. To be Beckford's *sub.* not very desirable⁴.

Mais Rogers, et d'autres à qui Beckford eut sans doute l'imprudence de montrer son manuscrit, ne se privèrent pas d'y puiser des passages pour leurs propres œuvres. D'où la note sarcastique que Beckford inscrira en tête de l'édition de 1834 :

Some justly admired Authors having condescended to glean a few stray thoughts from these Letters, which have remained dormant a great many years; I have been at length emboldened to lay them before the public. Perhaps, as they happen to contain passages which persons of acknowledged taste have honoured with their notice, they may possibly be less unworthy of emerging from the shade into daylight than I imagined.

La volonté d'arrêter ces plagiats fut-elle la raison prédominante? Ou bien Beckford n'avait-il pas plutôt le sentiment d'avoir donné peu de choses au public depuis longtemps et n'était-il pas poussé par le désir de montrer au monde qu'il était capable d'être autre chose que, encore et toujours, l'auteur de *Vathek*?

En tout cas, il chargea le libraire Clarke, en octobre 1833, de négocier avec l'éditeur Bentley la publication du manuscrit. Le jeune Disraeli s'offrit à appuyer la négociation en se portant garant auprès de Bentley de la valeur de l'œuvre qu'on lui proposait. Mais Bentley préféra juger par lui-même, de

⁴ *Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore* (ed. Lord John Russell, 1853), vol. II, p. 193.

crainte que Disraeli ne l'induisît à consentir à l'auteur un prix trop élevé⁵. Il estima alors que le manuscrit n'était pas assez important pour fournir la matière de deux forts volumes; et Beckford y ajouta le récit d'une visite à la Grande Chartreuse en 1778, le morceau intitulé *Salève*, et les souvenirs de deux journées passées à Aranjuez en 1795 (qui constituent les deux lettres terminales des *Sketches*). Bentley offrit cinq cents livres du tout, Beckford accepta, et le livre parut à Londres en 1834.

Telle fut l'origine de la première édition d'*Italy; with Sketches of Spain and Portugal*⁶. Le succès fut encourageant puisque Bentley, dès le mois suivant, prépara une seconde édition anglaise, en deux volumes comme la précédente. Et, toujours en 1834, une édition, en un seul volume cette fois, paraissait à Paris⁷.

Ainsi, les souvenirs du voyage de 1787 au Portugal se trouvaient publiés quarante-sept ans après l'événement. Et une question décisive pour la détermination du sens, de la portée et de l'authenticité de ces souvenirs surgit aussitôt : à quelle époque ont-ils été rédigés? Beckford le sentait si bien lui-même qu'il éprouva le besoin de prévenir le lecteur dans son avertissement :

Most of these Letters were written in the bloom and heyday of youthful spirits and youthful confidence...

Ces souvenirs se présentaient en effet sous la forme d'un recueil de Lettres dont le destinataire n'était pas mentionné.

Si nous laissons de côté la première partie qui était, nous l'avons dit plus haut, la réédition, avec des variantes, de l'ouvrage de 1783, *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, la seconde partie était originale et se composait de deux sections intitulées l'une *Portugal*, l'autre *Espagne*.

Or, voici bientôt un quart de siècle, nous nous posions à propos de ces "lettres" les questions suivantes :

Les *Esquisses* furent-elles vraiment, à l'origine, une correspondance authentique. et les dates assignées par Beckford aux différentes lettres doivent-elles être tenues pour exactes? C'est fort possible. Les lettres en question furent-elles publiées sous la forme première où elles avaient été écrites? On peut en douter.

Et nous affirmons :

Les lettres portugaises devaient, dans leur version originale, différer de l'édition de 1834, au moins autant que les lettres italiennes diffèrent des *Dreams*. Et si l'on songe que *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, dans l'édition de 1783, sont encore plus édulcorés par rapport au manuscrit original, on aura une idée des changements que Beckford a dû apporter aux *Sketches* lors de leur publication⁸.

5. J. W. OLIVER : *The Life of William Beckford*, London, O. U. P., 1952, p. 301.

6. *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*. By the Author of « *Vathek* ». In two volumes. London : Richard Bentley, New Burlington Street. 1834.

7. *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, By William Beckford, Esq., Paris. Baudry's European Library, rue du Coq, near the Louvre, etc. 1834.

8. *Le Portugal dans l'œuvre de William Beckford*, Paris, Belles-Lettres, 1935; pp. 36-37 et 54.

Cette affirmation, lancée avec toute l'audace de la jeunesse, reposait exclusivement sur une critique interne de l'œuvre, puisque l'existence même du manuscrit original était ignorée de nous, comme de tous d'ailleurs. Mais certains passages étaient manifestement remplis d'in vraisemblances matérielles ou morales. C'était le cas, en particulier, de la Lettre XXX, où Beckford mettait en scène des personnages, notamment le poète portugais Bocage, qu'il n'avait pas pu rencontrer dans les circonstances décrites. C'était le cas aussi de la Lettre XXXI qui relate une entrevue entre l'auteur et le prince héritier D. José et où les attitudes et les réactions de l'un et de l'autre provoquent des doutes sérieux, sinon quant à la réalité de cette entrevue, du moins quant à la version que Beckford en donne dans les *Sketches*. D'autres passages, par le ton comme par le contenu, sont en désaccord avec tout ce que nous connaissons de Beckford en 1787; ils traduisent des sentiments et des pensées qui ne sont pas les siens à cette date et portent visiblement la marque d'une rédaction tardive : ceux, par exemple, où l'auteur s'indigne contre la décadence des mœurs et des institutions, toutes choses à l'égard desquelles il professait en 1787 une indifférence et un scepticisme complets, qu'il ne prenait même pas la peine de dissimuler. Tels sont ceux aussi qui supposent chez Beckford un don prophétique flatteur, mais peu vraisemblable, puisque, plusieurs années à l'avance, il y dénonce la Terreur et d'une façon générale ces "excès révolutionnaires" qui ne semblent pas l'avoir inquiété outre mesure à l'époque même où ils se sont produits⁹. Enfin, comme nous le disions encore, une raison esthétique s'ajoutait aux autres pour nous faire douter de l'authenticité des *Sketches* :

Si la vivacité du premier jet reste souvent sensible dans les *Esquisses*, souvent aussi le travail de l'artiste y apparaît.

Et nous concluons :

Le plus probable c'est qu'une fois revenu en Angleterre, Beckford a remanié ses lettres, peut-être d'après des notes de voyage¹⁰.

En vérité notre critique des *Sketches*, qui vers 1930, pouvait paraître téméraire, est aujourd'hui pleinement confirmée. Elle ne présentait qu'un défaut : celui d'être encore trop timide. Non seulement le texte avait été,

9. Le type de ces passages ajoutés à une date postérieure nous paraît être le suivant :

"How preferable is patriarchal government of this nature to the cold theories pedantic sophists would establish, and which, should success attend their selfish atheistical ravings, bid fair to undermine the best and surest props of society. When parents cease to be honoured by their children, and the feelings of grateful subordination in those of helpless age or condition are unknown, kings will soon cease to reign, and republics to be governed by the councils of experience; anarchy, rapine, and massacre will walk the earth, and the abode of daemons be transferred from hell to our unfortunate planet." (*Italy, etc...*, Lettre IX, II, pp. 45-6.)

Or le 29 novembre 1790 Beckford, alors à Paris, écrivait à son amie Lady Craven : *What care I for Aristocrats or Democrats. I am an — Autocrat — determined to make the most of every situation.* (Cité par J. W. OLIVER, *op. cit.* p. 209.) Tout ce que nous connaissons de Beckford à cette époque confirme le jugement saisissant qu'il porte alors sur lui-même.

10. *Le Portugal dans l'œuvre de William Beckford*, p. 37.

pour reprendre l'expression que nous employions alors, considérablement "édulcoré", mais encore profondément remanié et "embelli". C'est ce qui ressort aujourd'hui avec évidence de la publication du *Journal* de Beckford par M. Boyd Alexander¹¹.

En quoi consistent les principales transformations que Beckford a fait subir au texte primitif de son journal pour composer les *Sketches*?

Du « *Journal* » (1787-88) aux « *Sketches* » (1834).

Tout comme les *Sketches*, le *Journal* contient une description, ou, mieux encore, une évocation du Portugal tel qu'il était en 1787. Et il constituera sans doute pour l'historien une source d'information nouvelle sur les mœurs, les usages, l'étiquette en vigueur à cette époque; l'érudit y puisera notamment des renseignements détaillés sur le mode de vie des grandes familles portugaises. Mais, pour le lecteur cultivé qui porte à la péninsule ibérique un intérêt plus profond qu'anecdotique, pour le lettré désireux de saisir l'âme du pays et des habitants, l'évocation du Portugal que lui offre le *Journal* ne diffère pas sensiblement, il faut bien le dire, de celle qu'il pouvait déjà trouver dans les *Sketches*. Dans l'ensemble, la publication du *Journal* ne modifie pas d'une façon appréciable le tableau déjà dessiné par Beckford en 1834. Certes le nouveau volume est riche en descriptions pittoresques, en scènes animées, en narrations pleines de vie. Mais les plus saisissantes d'entre elles, les plus significatives pour notre connaissance du Portugal avaient déjà paru en 1834 dans les *Sketches*.

C'est ainsi qu'on relira avec plaisir la description du morne Palais de Palhavã, où l'atmosphère d'étouffement moral est accrue par le lourd décor écarlate et les meubles "en jupons"; le récit de la fête du *Corpo de Deus*, qui vide Lisbonne de ses habitants "comme une grande peste"; les horribles obsèques de la vieille anglaise convertie, allègres jusqu'au malaise... On y retrouve les couvents d'ordres innombrables, les églises "à falbalas", baroques ou rococo, la foule des parasites serviles et des mendiants impudents, *vagrants* ou *brawny lubbers*, les pleurnichements d'une marmaille couverte de croûtes, les chiens errants fouillant les tas d'ordures dans les rues, les cadavres des chats crevés au bord du Tage, les chaussures pourries, les négresses sorcières arrachées à leur taudis par les sbires de l'Inquisition. Tout cela, inondé de soleil, de mouches et de poussière, nous le connaissons déjà par les *Sketches*.

Nous le retrouvons dans les pages du *Journal*, où grouillent encore plus de mouches, de vermine, de poussière et de mendiants, — avec, il est vrai, une expression plus directe, moins travaillée, moins achevée, mais aussi plus spontanée et plus familière. Nous y trouvons même quelques tableaux de mœurs que Beckford crut devoir éliminer des *Sketches* en 1834, tels que la course de taureaux, dont la description dans le *Journal* est fort peu bien-

11. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain (1787-1788)*, edited with an introduction and notes by Boyd Alexander; London, Rupert Hart-Davis, 1954.

veillante¹², ou la procession ridicule en l'honneur de saint Antoine, dont voici un passage :

Figure to yourself a multitude of shabby lubbers walking two and two with tapers in their hands preceded by a band of scrapers in their every day greasy cloaks, followed by negroes innumerable bearing on their shoulders flat boards like dessert frames set out with flower pots and waxwork images of saints, angels and madonnas : some in armed chairs under tinsel canopies; others kneeling before crucifixes clustered with cherubim; others stretching their lean necks to the swords of Turks and infidels in scarlet jackets trimmed with silver; two blackamoor saints one never heard of contribute their share of ridicule to the procession. I have seen many paltry shows, but none so ill-fancied as this. Our Twelfth Night cakes streaming with red rags and glittering with silvered paper carried about by four or five hundred pastry-cooks would cut a grander figure. I blushed to see the well-grown, the majestic St. Anthony diminished to a prim little doll scarce three feet high in a robe of Indian taffety bedaubed with gold, and his celestial play-fellow the *Menino* Jesus stuck out in a hoop petticoat with his hair in a bag, two rows of sausage curls and a toupee plastered and powdered...¹³.

Mais les "nouveauautés" de cette importance pour la description du Portugal en 1787, sont, tout compte fait, assez rares. Quant à la qualité de ces descriptions, par rapport à celles des *Sketches*, il est difficile, et sans doute assez vain, d'instaurer une comparaison entre les deux ouvrages. Le *Journal* est la matière brute d'où les *Sketches* ont été tirés; ceux-ci sont essentiellement une œuvre d'art, avec tout ce que cela comporte de *choix* volontaire. Le *Journal* est un document. Il en a la vie, le désordre, la fraîcheur et, dans une large mesure, la sincérité. Rien n'y est dépourvu d'intérêt, du moins pour qui s'intéresse à Beckford. Mais tout n'y est pas d'égal intérêt.

Certes il est permis de regretter parfois l'appauvrissement que Beckford a dû faire subir à son texte en rédigeant les *Sketches*. Encore convient-il de mettre quelques nuances dans nos regrets. Ainsi, dans son introduction, M. Boyd Alexander compare les deux états d'un même passage, tel qu'il figure dans le *Journal* (journée du 25 juillet) et dans les *Sketches* (Lettre XX). Il y déplore, nous dit-il, *the loss of vivid detail*¹⁴. Or, si nous examinons le morceau en question, nous pouvons bien estimer que Beckford a eu tort de supprimer la phrase où il note l'émotion que produit en lui la vue des jeunes enfants du marquis de Marialva; le biographe et le psychologue regretteront sans doute la disparition de l'allusion à D. Pedro, fils du marquis, pour qui Beckford éprouva un sentiment qui dépassait largement les bornes de la simple amitié. Mais rien de tout cela ne saurait être qualifié, à proprement parler, de *vivid detail*. Force nous est donc de penser qu'il s'agit de la phrase suivante :

M. Verdeil has had the kindness to uncripple me by paring my cursed corn in a workmanlike manner¹⁵.

12. "I was highly disgusted with the spectacle. It set my nerves on edge, and I seemed to feel cuts and slashes the rest of the evening" (*Journal*, p. 127). Cette réaction ne surprend pas de la part de Beckford dont la tendresse pour les animaux et la haine pour ceux qui les tuent par passe-temps ne se démentit pas jusqu'à la fin de sa longue existence.

13. *Journal*, pp. 80-81.

14. *Id.*, p. 30.

15. *Id.*, p. 143.

Nous craignons fort que ce ne soit là le *vivid detail* dont la perte afflige M. Alexander. Nous le craignons d'autant plus que ce mode d'appréciation n'est pas exceptionnel de nos jours, où beaucoup de gens semblent mesurer la valeur d'une œuvre littéraire à la quantité de détails intimes qu'on peut y trouver au sujet de la personnalité de l'auteur... Certes nous ne sommes pas hostile, personnellement, à l'utilisation judicieuse d'un détail biographique bien choisi. Encore faut-il que ce détail ait une valeur de signification et que son unique intérêt ne soit pas d'être *vivid*. Il ne faudrait d'ailleurs pas non plus identifier *vivid* et *vulgar*, ni même vivant et trivial. Ce qui nous renforce dans notre appréhension c'est, outre la remarque de M. Alexander, l'affirmation suivante relevée dans un placard publicitaire où une très aristocratique personnalité n'hésite pas à proclamer le *Journal* de Beckford "...superior to any other of his works, including his oriental masterpiece *Vathek* ¹⁶". N'en déplaît au noble critique à qui l'on doit cette affirmation hardie, nous ne sommes pas convaincu de la supériorité du *Journal*, non seulement sur *Vathek* — la comparaison n'a guère de sens —, mais sur les *Sketches*. Nous pensons plutôt avec d'autres, et en particulier avec le critique anonyme du *Times Literary Supplement* ¹⁷, que, si M. Alexander a accompli un travail d'édition utile, c'est principalement parce qu'il donnera ainsi à de nombreux lecteurs du *Journal* le désir de lire ce chef-d'œuvre méconnu qui s'appelle *Sketches of Spain and Portugal*.

Ce dernier livre l'emporte, à bien des égards, sur le *Journal*, en particulier par l'unité et l'harmonie de l'œuvre. Non pas l'unité du plan ou de la composition, au sens étroit du mot, mais l'unité créée par l'atmosphère, par la tonalité générale, où se fondent les mille nuances nécessairement diverses et ondoyantes de chaque paysage et de chaque instant fugitif. C'est là ce qui distingue les *Sketches* de tant d'autres livres de voyage, dont Beckford disait justement qu'ils étaient trop souvent "made up of threads and patches" ¹⁸. Sans aller jusqu'à appliquer cette critique au *Journal*, — si précieux à bien des égards — il est certain que par comparaison avec l'œuvre d'art que constituent les *Sketches*, il risque d'apparaître comme essentiellement hétérogène.

Quels que soient la patience et le soin avec lesquels M. Alexander a assemblé les différents *patches* dont la réunion constitue le *Journal*, il n'est pas parvenu à en masquer le décousu, ni le caractère hétéroclite. Et tous les efforts faits par lui dans sa note préliminaire (pp. 22-26) pour minimiser les interruptions du manuscrit ne parviennent pas à dissimuler le fait que celui-ci ne comporte pas moins de sept lacunes, représentant un total d'environ trois mois sur lesquels Beckford est muet, — pour un séjour d'environ

16. *Times Literary Supplement*, 23 juillet 1954, p. 471.

17. *Id.*, 2 juillet 1954, p. 427.

18. A vrai dire, c'est sur un exemplaire du livre de T. R. JOLIFFE, *Letters from Palestine* (1819), que Beckford a écrit : "These letters... after the manufacturing fashion of the present day are made up of threads and patches..." Mais ce jugement s'applique à bien d'autres récits de voyage.

huit mois au Portugal¹⁹. M. Alexander a beau se déclarer convaincu que ces lacunes correspondent à des périodes pendant lesquelles le voyageur anglais n'a pas tenu son journal : il se borne à l'affirmer sans apporter même un commencement de preuve. On voit d'ailleurs mal comment il pourrait le faire, puisque, si nous en croyons les descriptions, sur ce point concordantes, de MM. Chapman²⁰ et Alexander, le manuscrit du *Journal* ne se présente pas sous la forme d'un recueil suivi, mais constitue en réalité un ensemble disparate de feuilles séparées aux formats divers (à l'exception toutefois du carnet de notes vert signalé plus bas, dont de nombreuses pages ont été arrachées). Par ailleurs les descriptions de MM. Chapman et Alexander paraissent différer d'une façon appréciable.

D'après Chapman, le manuscrit se compose de trois éléments :

A. — Des notes griffonnées sur toute sorte de vieux bouts de papier, dos de lettres, etc.

B. — Un texte rédigé qui est parfois, mais non pas toujours, un développement de A.

C. — Une copie au net, d'une date plus récente.

Le manuscrit décrit par M. Alexander comprend bien aussi trois éléments, mais ceux-ci ne semblent pas correspondre exactement à la description précédente :

a) des feuilles doubles in-quarto et, parfois, d'autres morceaux de papier ;
b) des notes préliminaires succinctes, consignées sur deux feuilles de format tellière ;

c) un carnet de notes vert, où Beckford enregistrerait ses impressions de voyage sur le vif.

D'après M. Chapman, B est une copie écrite par un secrétaire. D'après M. Alexander, tout est de la main de Beckford²¹. — Selon M. Chapman, le *Journal* serait continu du 2 août au 11 octobre et du 28 novembre au 21 janvier. Or le texte édité par M. Alexander présente notamment (comme nous l'avons indiqué plus haut) une lacune du 10 au 20 septembre, et une autre du 28 novembre au 9 décembre. — Enfin, dans son *Beckford*²² M. Chapman cite un passage daté du 16 décembre 1787, qui ne figure pas dans l'édition Alexander du *Journal*.

Nous n'avons certes pas la prétention de trancher à distance ces questions délicates : le seul fait que nous n'avons pas eu le privilège d'examiner les

19. Voici le relevé de ces lacunes : 1. Depuis l'arrivée de Beckford au Portugal, en mars 1787 jusqu'au 25 mai inclus. — 2. Du 29 juillet au 1^{er} août (inclus). — 3. Le 4 août. — 4. Du 10 au 20 septembre (inclus). — 5. Les 12 et 13 octobre. — 6. Du 13 au 17 novembre (inclus). — 7. Du 28 novembre au 9 décembre (inclus).

20. GUY CHAPMAN, *Beckford*, new ed., London, Rupert Hart-Davis, 1952. — La description du manuscrit est donnée en appendice, pp. 346-349.

21. *Journal*, Introduction, p. 22.

22. P. 222.

manuscrits eux-mêmes suffirait à nous l'interdire. Nous ne nous proposons même pas d'en dresser ici une liste complète²³.

Nous voudrions seulement donner quelque idée de l'extraordinaire mosaïque que M. Alexander a ingénieusement confectionnée et intitulée *Journal of William Beckford* — titre parfaitement légitime et pleinement justifié d'ailleurs, — mais qui risque peut-être d'égarer le lecteur non prévenu, puisqu'il semble impliquer une homogénéité qu'on y chercherait en vain.

On l'y trouverait d'autant moins que, non seulement le *Journal* est un ensemble de *patches*, habilement juxtaposés par l'éditeur, mais encore chacun de ces fragments pris séparément ne constitue pas toujours en lui-même un tout homogène. Il arrive qu'une même "journée", portant une date déterminée, soit un assemblage de plusieurs morceaux, que l'on peut, semble-t-il, classer en trois grandes catégories :

1. — Des notes succinctes (*preliminary jottings*).
2. — Des passages rédigés à une date relativement ancienne, en général assez proche de l'événement.
3. — Des passages rédigés à des dates postérieures, parfois très tardives.

Cette classification est, on le voit, extrêmement vague. Il n'a évidemment pas été possible à M. Alexander de dater, même approximativement, les différents fragments dont les "journées" sont composées. Mais ce qui est parfaitement clair, c'est que non seulement le *Journal* est constitué par des morceaux rédigés parfois à des dizaines d'années d'intervalle, mais encore que la même "journée" peut se composer de plusieurs de ces morceaux mis bout à bout par l'éditeur. Certaines des notes succinctes de Beckford préparatoires à la rédaction des différentes journées ont d'ailleurs été supprimées, et cette suppression rend impossible la comparaison systématique qu'il eût été souhaitable de pouvoir établir entre les deux états d'un même passage.

D'autre part, plutôt que de reproduire les diverses variantes qui figurent dans les manuscrits originaux, M. Alexander a préféré "reconstruire la version originelle²⁴", c'est-à-dire qu'il a opéré un choix entre les différentes versions possibles, — choix raisonné, nous en sommes convaincu, mais toujours délicat et comportant inévitablement une part d'arbitraire. Quant à nous, nous eussions souhaité que cette reconstruction présumée de la version primitive eût été accompagnée des variantes apportées par l'auteur. On peut avoir une idée de ce que doivent être certaines d'entre elles, à en juger par les fragments du manuscrit déjà publiés par d'autres, puisque ceux-ci ont parfois adopté des versions quelque peu différentes.

23. Les divergences entre la description de G. Chapman et celle de B. Alexander ne semblent d'ailleurs pas se limiter au seul manuscrit du *Journal*. M. Boyd Alexander nous a en effet informé récemment qu'il n'a trouvé aucune trace, dans les papiers de Beckford à lui confiés par les actuels héritiers, de la célèbre version inachevée de *Vathek* en anglais attribuée à Beckford lui-même, et mentionnée par G. CHAPMAN et J. HODGKIN dans leur *Bibliography of William Beckford of Fonthill*, London, Constable, 1930. — Voilà donc une nouvelle énigme : qu'est devenu ce manuscrit (de 44 feuilles brochées), dont on trouve une description détaillée dans ladite *Bibliography* (pp. 21-22) ?

24. *Journal*, p. 26.

Ainsi, lorsque Beckford visite le couvent de S. José de Ribamar, il contemple la plage et s'écrie :

How I should enjoy stretching myself on its sands by moonlight and owning all my frailties and wild imaginations to some love-sick languid youth reclined by my side and thrown by the dubious light and undecided murmurs into a soft delirium ²⁵.

Ceux qui n'ont sous les yeux que l'édition actuelle ignoreront que, plus tard, Beckford a rayé *youth*, et écrit au-dessus : *girl*. De telles corrections ne sont pas dénuées d'importance pour qui désire connaître l'évolution psychologique de Beckford, ses desseins successifs, sa personnalité enfin, sous tous ses aspects et aux différentes époques de sa vie.

De même, le 24 juin, le vieux marquis de Penalva danse un menuet, en compagnie de Miss Sill ²⁶. *How can*, conclut Beckford, *a respectable old marquis, grandfather of so many children, make such a fool of himself?* Cette phrase ne figure pas dans l'édition actuelle du *Journal*, peut-être parce qu'elle est une addition tardive. Mais elle ne manque pas d'intérêt, non plus, pour qui étudie la personnalité de Beckford dans son devenir.

Ces quelques variantes ²⁷ laissent présumer l'existence de nombreuses "leçons" possibles, qui auraient, semble-t-il, mérité d'être recueillies. Au lieu de cela, l'éditeur du *Journal* a préféré, selon sa propre expression, "trancher le nœud gordien", c'est-à-dire choisir, parmi ces différentes leçons, celle qui lui a paru la plus ancienne (*the earliest supposed version*). M. Alexander a sans doute eu de bonnes raisons pour procéder de la sorte, mais un texte ainsi établi n'offre évidemment pas toutes les garanties scientifiques désirables.

En tout cas, tel qu'il vient d'être édité, le *Journal* se présente comme un assemblage de fragments rédigés à des époques différentes, où l'on ne trouve pas cette unité de ton et d'atmosphère qui fait le prix des admirables *Sketches*.

Par contre, si l'on examine de près les deux ouvrages, il est un point sur lequel on peut penser, à première vue du moins, que l'avantage n'est pas du côté des *Sketches* : à mesure que Beckford remaniait ses notes de voyage en vue de la publication, il en modifiait le vocabulaire : des termes plus nobles ou plus littéraires se substituaient aux termes familiers ; un mot long ou latin remplaçait un mot court ou germanique. C'est ainsi que *lightness* (p. 55 du *Journal*) devient *agility* ; *sunk* (p. 51) se transforme en *depressed* ; *air* (id.) en *atmosphere* ; et les odeurs qui, dans le même passage du *Journal*, lui donnaient mal au cœur (*made me sick*) l'accablent (*overcame me*) dans les *Sketches*. *To give an idea* (p. 54) se change en *to convey a notion* ; et le *noble belly de Horne* (p. 52) est élevé à la dignité de *noble protuberance*.

25. *Journal*, pp. 46-47.

26. *Id.*, p. 102.

27. On les trouvera dans un ouvrage dont l'auteur a pu consulter les manuscrits originaux du *Journal* : ROSE MACAULAY, *They went to Portugal*, London, Jonathan Cape, 1946. — Voir notamment p. 119, et comparer le passage cité avec le *Journal*, p. 124.

Devons-nous regretter ces changements? La réponse à cette question dépend essentiellement de notre attitude en face de l'œuvre littéraire. Si nous la considérons comme un pur exercice linguistique, sans tenir compte de son contenu, alors nous adopterons le point de vue du puriste et nous déplorerons ces transformations. Mais nous ne pensons pas, personnellement, que la langue d'un écrivain doive être jugée dans l'absolu, mais plutôt en fonction du but que l'auteur s'est proposé d'atteindre et en rapport avec les sentiments qu'il a voulu exprimer ou évoquer. Une langue est avant tout un instrument, et c'est d'après la façon dont cet instrument est adapté à la fin poursuivie qu'il convient de l'apprécier.

Or, dans le cas présent, il ne nous paraît pas douteux que le choix de certains mots latins, ou recherchés, concourt finalement à évoquer l'atmosphère du Portugal baroque et rococo, — voire quelque peu italianisant, en cette fin de siècle raffinée — mieux que ne l'eût fait un vocabulaire plus germanique, ou plus direct. Dans le *Journal*, où ce dernier type de vocabulaire est précisément plus abondant, l'évocation accentuée naturellement, non les aspects esthétiques ou architecturaux, comme dans les *Sketches*, mais les aspects de la vie quotidienne, sordides ou brutaux, avec un réalisme plus grand, mais peut-être aussi arbitraire, en fin de compte, que la volonté de choix artistique qui se manifestait dans l'œuvre de 1834.

De toute façon, si la publication du *Journal* est, comme nous le pensons, un événement important, ce n'est pas tant par la valeur de la forme que par les données nouvelles qu'il renferme sur Beckford et par la perspective où il nous permet de placer des données déjà connues. Mais, afin de permettre une juste appréciation de son importance, il ne sera peut-être pas superflu de rappeler, pour les non-initiés, par quel concours de circonstances Beckford se trouvait au Portugal en 1787.

La personnalité de Beckford d'après le « *Journal* ».

Un scandale sexuel provoqué en septembre 1784 par la découverte de ses rapports avec le jeune William Courtenay, contraint Beckford à s'exiler en Suisse avec sa femme (juin 1785). Après la mort de cette dernière, il se hasarde à revenir en Angleterre (janvier 1787). Mais son homme d'affaires et probablement aussi sa famille lui font comprendre qu'il est toujours indésirable aux yeux de la bonne société, et le pressent d'aller visiter ses importantes plantations en Jamaïque. Beckford obéit à contre-cœur et s'embarque à Falmouth (15 mars 1787). Mais l'annonce de cyclones aux Antilles, la crainte du climat et la perspective, peu réjouissante pour un homme sujet au mal de mer, d'une longue traversée, le décident à s'arrêter à Lisbonne : il va rester au Portugal plus de huit mois (mars-décembre 1787) avant de se rendre à Madrid, où il demeurera de décembre 1787 à juin 1788.

Que se passe-t-il au cours de la période à laquelle correspond la tenue du *Journal*, c'est-à-dire du 25 mai 1787 au 26 janvier 1788?

La vie de Beckford fut alors remplie par bien des intérêts que la lecture des *Sketches* ne laissait pas soupçonner. Et, en premier lieu, par la lutte qu'il mena afin d'être présenté à la Cour, malgré l'opposition tenace de l'ambassadeur britannique à Lisbonne, Robert Walpole (neveu du Premier Ministre et cousin d'Horace Walpole). C'est le *Journal* qui nous révèle cette lutte acharnée, comme il nous révèle aussi l'échec de Beckford en 1787. En revanche, il confirme la position mondaine importante rapidement conquise par lui auprès des grandes familles portugaises. Beckford pouvait écrire à bon droit :

...it is Englishmen alone who behave to me with such malevolence: the first characters in other nations know how to excuse my past faults and respect my present conduct. In Portugal particularly many persons in the highest stations and of the worthiest as well as noblest families treat me not only with politeness but affection²⁸.

De fait, rarement Anglais fut adopté aussi totalement et aussi vite que le fut Beckford par le Marquis de Marialva et ses amis, au point que, quelques semaines après son arrivée, le grand seigneur portugais songeait sérieusement à lui donner en mariage sa fille D. Henriqueta, pourtant déjà promise au vieux duc de Lafões, un des personnages les plus marquants, non seulement de la Cour du Portugal, mais de l'Europe entière, — l'Europe d'avant la Révolution, où il figurait comme un représentant célèbre à la fois de l'Ancien Régime aristocratique et des Lumières. Nous savons maintenant avec certitude que, lorsque Beckford parle avec regret, dans les *Sketches* et *l'Excursion*, des "occasions" qu'il a laissées passer, il n'y a là ni fanfaronnade ni exagération.

Pourquoi donc Beckford, honni par la bonne société britannique au moment même où il se voyait la coqueluche des grandes familles portugaises, ne s'est-il pas fixé au Portugal, comme son ami Marialva le pressait de le faire? M. Alexander croit en trouver la raison dans ses tendances homosexuelles :

...Beckford, although sometimes ready to intrigue with a woman, was not the man to marry her. He was far more interested in Henriqueta's thirteen-year-old brother Dom Pedro²⁹.

Mais il faut bien admettre que Beckford n'a pas toujours éprouvé pour le mariage la répugnance que M. Alexander lui attribue, puisqu'en 1783 il avait épousé Lady Margaret Gordon et en avait eu deux filles. Indiquons à ce propos que la mémoire de Lady Margaret resta présente en ses pensées pendant tout son séjour au Portugal, et les passages où il évoque son souvenir comptent parmi les plus émouvants du *Journal*. Le regret de l'avoir à jamais perdue poursuit Beckford³⁰. Alliée fidèle et tendre, elle l'a soutenu en face

28. *Journal*, p. 63.

29. *Id.*, p. 18.

30. Et le poursuivra longtemps encore. Samuel Rogers qui le connut à une époque tardive de son existence, écrit : "I have seen Beckford shed tears while talking of his deceased wife." (*Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers*, London, Edward Mozon, 1816; p. 216).

d'une société déchaînée. Et maintenant le voici seul; sa mort le laisse "...desolate and abandoned³¹".

Il pleure en elle la confidente affectueuse et compréhensive :

I have no one into whose bosom I can pour my sorrows³².

Et s'il l'appelle son "ange tutélaire", ce n'est pas, sous sa plume, un banal cliché. Sa présence, sa bienfaisante protection lui font désormais défaut.

I am now left almost without a friend wandering about the world, the object of the vilest calumnies and the most capricious persecution³³.

Et il se sent maintenant cruellement isolé...

Qui sait d'ailleurs si cet isolement, cette solitude morale qui lui pèse, ne sont pas précisément l'une des raisons qui le poussent à rechercher constamment ces nouvelles affections, masculines ou féminines, dont le *Journal* est plein?

La vérité, c'est que la vie sentimentale de Beckford était alors infiniment plus complexe et plus riche que M. Alexander ne semble le soupçonner. Lui appliquer le qualificatif d'homosexuel serait en restreindre singulièrement la portée. "Ambivalent" serait déjà moins inexact. Beckford ne se déclarait-il pas un jour disposé à se divertir soit avec une jeune Irlandaise rencontrée récemment, soit avec les jeunes garçons du Séminaire de Musique. — *whichever would most please Providence?* Et il concluait d'une façon significative : "I am resigned to whatever I meet with..."³⁴.

Tant qu'on n'a pas lu le *Journal*, on peut penser que l'incident Courtenay ne fut qu'un accident, un épisode isolé dans la vie de Beckford. Mais on peut s'imaginer également à tort que Beckford était un homosexuel au sens étroit du mot. Or le *Journal* nous apprend qu'en l'espace de huit mois il s'est épris successivement ou simultanément de trois ou quatre jeunes garçons et d'un nombre à peu près égal de jeunes filles ou de jeunes femmes. Et la variété des émotions qu'éveille en lui chacune de ces affections est telle que le mot "ambivalent" lui-même paraît pauvre pour décrire une vie sentimentale d'une richesse et d'une multiplicité exceptionnelles.

Le jeune D. Pedro suscite en lui à la fois un sentiment d'amitié tendre, un intérêt éducatif plein de sollicitude, la jalousie de l'amant déçu, lorsqu'il attend en vain sa venue³⁵, mais aussi l'ardeur du désir qui, à l'annonce de la journée qu'ils doivent passer ensemble le lendemain, s'exhale dans ce cri passionné :

Tomorrow! Tomorrow! He loves me. I have tasted the sweetness of his lips; his dear eyes have confessed the secret of his bosom³⁶.

31. *Journal*, p. 191.

32. *Id.*, p. 100.

33. *Id.*, p. 63.

34. *Id.*, pp. 56-57.

35. *Id.*, pp. 243, 246, 247, etc.

36. *Id.*, p. 242.

En même temps un élève du Séminaire de Musique, Gregorio Franchi, âgé de dix-sept ans, l'a charmé par sa façon d'interpréter Haydn : celui-là deviendra l'ami sûr et restera le confident secret jusqu'à sa mort en 1828. Quant au petit musulman d'une douzaine d'années, Mohammed, qui apporte à Beckford tout le charme de l'Orient, c'est un coup de foudre : dès le premier jour ils s'entretiennent la main dans la main et les yeux dans les yeux, — *drinking each other's looks...*³⁷. C'est à Madrid qu'il l'a connu ; mais c'est à Madrid aussi et dans le même temps qu'il tombe amoureux de Mme de Listenais, fille de l'ambassadeur de France (et mariée depuis peu), et fait la cour à la marquise de Santa Cruz (née Lichtenstein) qui devient bientôt sa maîtresse³⁸.

Le paradoxe apparent, c'est que, malgré cette richesse sentimentale exubérante, l'impression dominante est celle d'une grande solitude morale. Aussi est-on amené à se demander si, comme nous l'avons déjà dit, cette recherche avides d'amours de toute nature n'est pas, en réalité, un effort sans cesse éludé pour échapper à cette solitude et pour peupler le désert sentimental où il se sent exilé :

Extended on my mat, I look wistfully round me in search of an object to share my affection. I find a silent melancholy void. I stretch out my arms in vain...³⁹.

Son désarroi est tel que lui, pourtant généralement si combatif, il semble sur le point d'abandonner la lutte contre Walpole et contre l'opinion britannique :

When shall I cease acting the part of the Wandering Jew...? I am almost ready to give up the contest...⁴⁰.

Et n'est-il pas pathétique ce cri de lassitude :

How tired I am of keeping a mask on my countenance. How tight it sticks—it makes me sore⁴¹.

Pourquoi ce masque ? Pourquoi Beckford a-t-il persisté à dissimuler des penchants qui étaient devenus notoires dans la bonne société depuis le scandale de 1784 ?

A la conduite de Beckford on ne peut s'empêcher d'opposer celle, toute

37. *Id.*, p. 309.

38. Pour être complet, il faudrait rappeler D. Henriqueta dont il fut bien près, à un moment, de tomber amoureux (p. 41), et aussi Mme Villamayor, avec qui il semble avoir passé d'agréables moments (*The apartments were dark and favourable for flirtations... Id.*, p. 312). — Peut-être doit-on y ajouter encore le mystérieux *sprite*, mentionné les 5 et 9 août 1787 (et non identifié par M. Alexander), et dont Beckford nous dit : *I could have fondled and caressed the sprite, but a certain black pig wrapped up in an ample capote that stood aloof, kept me within bounds of the strictest decorum* (p. 154). Nous ne parlons que pour mémoire du fils aîné du marquis de Taneos, qui n'occupe pas une grande place dans le *Journal*, mais pour qui Beckford ressent une attirance certaine : *We would gladly have remained a longer while together* (p. 84).

39. *Id.*, p. 198.

40. *Id.*, p. 124.

41. *Id.*, p. 41.

contraire, de cet autre grand irrégulier de l'amour qui s'appelle le marquis de Sade. Les affinités signalées par Mario Praz⁴² nous frappent beaucoup moins que les différences et, ici, le contraste. Non seulement Sade ne craint pas d'affirmer à mainte reprise ses penchants, mais encore il se dresse volontiers en accusateur contre une société qui n'est capable ni d'en reconnaître la vraie nature ni de les soigner par des moyens appropriés, mais seulement de châtier les hommes chez qui se manifestent des goûts et des habitudes dont ils ne sont pas responsables⁴³. Ainsi parle Sade haut et ferme, tandis que Beckford n'a jamais abandonné son masque, passionnément désireux, au fond, d'obtenir cette considération sociale qui lui fut si obstinément refusée. Aussi a-t-il supprimé, en composant les *Sketches*, tout ce qui avait trait, non seulement à sa vie sentimentale, mais à sa lutte contre Walpole⁴⁴. Mais la publication du *Journal* enlève ce masque à Beckford et nous révèle une vie sentimentale très complexe.

Il convient d'ailleurs d'élargir le sens restreint que nous avons donné jusqu'ici au mot "sentimental" et d'y inclure l'affectivité tout entière, en y comprenant notamment le sentiment religieux. Beckford, qui assiste très fréquemment à des cérémonies du culte catholique, présente volontiers dans le *Journal* ses gestes de dévotion comme une comédie jouée par lui afin de créer une impression favorable sur ses dévots amis portugais. Or les modifications qu'il a fait subir à ces passages dans les *Sketches* de 1834 ont toutes pour but de dissimuler la comédie qu'il aurait jouée en 1787⁴⁵. Mais l'a-t-il réellement jouée? N'a-t-il pas éprouvé pour le catholicisme une sympathie véritable qu'il aurait voulu dissimuler dès 1787 aux lecteurs éventuels de son *Journal*⁴⁶?

A cette époque, en effet, le bruit courut en Angleterre que Beckford était sur le point de se convertir au catholicisme, au grand émoi de ses proches. Si le *Journal* était destiné à être mis sous les yeux d'une personne susceptible de confirmer ou de démentir la rumeur publique, il lui fallait dissimuler sa sympathie derrière une feinte comédie. Il est peu vraisemblable que cette comédie au second degré ait été jouée consciemment. Mais il n'est pas exclu, par contre, que Beckford, avec son extraordinaire aptitude à jouer les rôles les plus divers, avec sa capacité illimitée de changement à vue dans ses

42. *The Romantic Agony*, O. U. P., 1950, p. 454.

43. Voir à ce sujet : MARQUIS DE SADE, *Monsieur le 6*, Paris, Julliard, 1954, et en particulier, dans ce recueil, la Lettre XXXV (1782).

44. Sur ce point nous ne partageons pas l'avis du critique du *Times Literary Supplement* dont nous avons signalé plus haut l'excellent article. Il ne croit pas que le désir de considération sociale ait pu amener Beckford, à l'âge de soixante-quatorze ans, à édulcorer le texte primitif du *Journal*. Or, nous savons que, plus tard encore, à l'âge de soixante-dix-sept ans, il adjurait son gendre, le duc de Hamilton, d'exiger pour lui une marque d'honneur du gouvernement : « Mettez-les au pied du mur en leur disant, Messieurs, la pairie pour mon vénérable beau-père ou je vous étrangle. » (G. CHAPMAN : *Beckford*, p. 312. — En français dans le texte).

45. Tous les changements opérés dans les journées des 16 juin, 21 juin, 4 novembre, etc... tendent à dissimuler, non sa sympathie pour le catholicisme, mais le caractère *feint* de sa dévotion.

46. Une lettre écrite avant de s'embarquer pour le Portugal, et où il se réjouit à la pensée de goûter « les délices de la messe », laisse croire à une attirance, peut-être principalement esthétique, mais réelle (G. CHAPMAN, *op. cit.*, p. 208).

attitudes (*He is an actor and no gentleman*, disait de lui Fuseli), et, par surcroît, habitué à porter un masque, l'ait jouée à demi consciemment⁴⁷.

En réalité quand on étudie le sentiment religieux chez Beckford, on doit craindre avant tout de simplifier les données du problème. Tout ce que nous savons de lui nous incline à penser que son attitude en face des religions était très complexe, particulièrement en 1787. Il n'est pas douteux, par exemple, que les cérémonies catholiques ont alors exercé sur lui une attirance, réelle, en dépit de son tour d'esprit volontiers sceptique et voltairien. Aussi une étude du sentiment religieux chez Beckford, comme de son absence de sentiment religieux, et parfois même de ses sentiments irréligieux, exige une grande délicatesse dans l'analyse⁴⁸. Le mélange peut surprendre, mais le biographe doit savoir le constater. Ici, comme dans la vie amoureuse de Beckford, il ne se pose aucun dilemme, il y a seulement la présence simultanée de sentiments qui peuvent bien nous paraître contradictoires, mais dont la coexistence ne semble pas l'avoir gêné. Ni dans ses amours ni dans ses croyances Beckford n'a éprouvé le besoin de choisir : en ce sens, il n'est pas un homme déchiré.

Naturellement le problème des convictions religieuses de Beckford en 1787 se trouverait grandement éclairci si l'on était sûr que Beckford eût entrepris la rédaction du *Journal* pour sa seule satisfaction, ou, au contraire, si l'on savait à quelle personne privilégiée il en destinait la lecture. Dès 1937, M. Chapman notait que les morceaux du *Journal* "sont fréquemment rédigés sous forme de lettres adressées à un *vous* imaginaire⁴⁹". M. Alexander, sans aborder directement ce problème, suggère que Beckford a eu peut-être dès le début l'idée d'adopter la forme épistolaire en vue d'une éventuelle publication⁵⁰. Ce n'est pas absolument impossible. Mais, dans ce cas, le degré de créance qu'on peut lui accorder s'en trouverait singulièrement diminué. Et de cela M. Alexander qui, plus loin⁵¹, se porte garant de la véracité (*trustworthiness*) du *Journal*, ne paraît pas se rendre compte.

Disons d'emblée qu'il nous paraît difficile d'expliquer la présence du *you* mystérieux par un artifice littéraire en vue de la publication. Examinons plutôt quelques-uns des passages où Beckford s'adresse à un interlocuteur, réel ou imaginaire.

On a peine à croire que, soucieux comme il l'était de réfuter les bruits répandus sur son compte en Angleterre, il ait pu songer à publier le passage suivant :

I am quite ashamed of being in such favour with old women. Don't you remember when I used to come home to Wimpole Street from the Opera with a

47. Quand, en 1795, son homme d'affaires Wildman lui demandera s'il s'est converti au catholicisme, Beckford lui fera cette réponse caractéristique : *I change indeed! Pray when did you know me adhere to the Sect I am supposed to have relinquished?* (G. CHAPMAN, *op. cit.*, p. 246.) Le moins qu'on puisse dire de ce démenti, c'est qu'il manque de netteté.

48. Le développement très nuancé que Rose Macaulay a consacré à cette question nous donne une heureuse idée des précautions nécessaires (ROSE MACAULAY, *op. cit.*, p. 115).

49. G. CHAPMAN, *op. cit.*, p. 347.

50. "...when he was considering publishing extracts in letter form (an idea he may have had from the beginning)." (*Journal*, p. 26.)

51. *Id.*, p. 30.

certain acquaintance of yours—what fame I acquired with all the dowagers in the neighbourhood, and particularly good Lady Alva, for soberness, chastity and early hours ⁵².

Il est vraiment très difficile de supposer que ces lignes aient été destinées à être lues par quelqu'un d'autre que par un intime de l'auteur. — Il en est de même du passage suivant :

I have half a mind to sleep in peace and coolness at Cintra; but then the Patriarchal and Polycarpo's young friend—. I shall get into a scrape if I don't take care. How tired I am of keeping a mask on my countenance. How tight it sticks—it makes me sore. There's metaphor for you. I have all the fancies and levity of a child and would give an estate or two to skip about the galleries of the Patriarchal with the *menino* unobserved ⁵³.

A qui donc Beckford offre-t-il cette métaphore, en effet chargée de sens quand on la replace dans le contexte du *Journal*? — A son public des futurs lecteurs des *Sketches*? C'est pour le moins peu probable... Et ce ne l'est pas davantage lorsque, deux jours plus tard, il fait de nouveau allusion au jeune garçon entrevu au Séminaire Patriarcal (de musique), dans les termes suivants :

I longed to have heard a little more tinkling on the harpsichord upstairs, and to have stretched my legs in those cool corridors I told you of the day before yesterday.. But the fear of scandal kept me in prudent silence and gravity... ⁵⁴.

Il est frappant que Beckford utilise la forme du *you* précisément lorsque les allusions à ses goûts particuliers sont, dans le contexte général et compte tenu du langage symbolique qui lui est familier, absolument transparentes. S'il est vrai que Beckford a pu utiliser dès 1787 la forme épistolaire pour donner un tour plus piquant à ses notes de voyage en vue d'une éventuelle publication, cette explication ne paraît guère valable en ce qui concerne les passages que nous venons de citer, ainsi que plusieurs autres. Mais par ailleurs l'hypothèse selon laquelle le *Journal* serait une correspondance véritable ne peut guère être admise, puisque Beckford spécifie lui-même, à plusieurs reprises, qu'il s'agit bien d'un journal.

Est-il possible d'échapper à cette apparente contradiction et à cet apparent dilemme? Personnellement nous proposons les suggestions suivantes.

Peut-être le *Journal* a-t-il été destiné, au début, non à être publié, mais à être mis sous les yeux d'un intime. Peut-être certains passages ont-il été écrits en vue d'une publication ultérieure, mais certains autres en vue d'être lus seulement par un ou plusieurs privilégiés. Enfin — et c'est vers cette hypothèse que nous pencherions personnellement — il n'est pas exclu que, par moments, Beckford, à défaut d'un confident réel, s'adresse, mais en ima-

52. *Id.*, p. 71. — *A certain acquaintance of yours* désigne peut-être le jeune Courtenay, alors à Westminster School, mais que Beckford (qui demeurait à Londres, 12 Wimpole Street) rencontrait à ses jours de liberté. Nous en reparlerons un peu plus loin.

53. *Id.*, p. 41. — Dans le texte publié par Rose Macaulay (*op. cit.*, p. 18), *unobserved* est séparé du mot précédent par un tiret, ce qui renforcerait encore notre interprétation.

54. *Id.*, pp. 44-45. — Sa crainte du scandale ne fut apparemment pas assez forte, puisque son ennemi Walpole s'intéressa à la fréquence de ses visites au Séminaire Patriarcal... (*Id.*, p. 205.)

gination seulement, à l'un de ses intimes. Car il va de soi que cet interlocuteur — ou cette interlocutrice — devrait être choisi dans le cercle restreint des personnes à qui Beckford était susceptible de confier ses pensées les plus secrètes. Après la mort, en 1786, du peintre Cozens, nous ne voyons guère que Louisa Beckford, femme de son cousin Peter et jadis sa maîtresse et confidente, à qui l'auteur du *Journal* ait pu s'adresser aussi librement, même en imagination⁵⁵. En l'absence de toute preuve de fait, nous proposons cette hypothèse afin d'expliquer le *you* énigmatique, — sans nous en dissimuler la fragilité. De fait, bien des difficultés se trouveraient levées si l'on pouvait admettre que Beckford a destiné son *Journal* de 1787 à Louisa ou à quelque autre personne également intime, — tout comme, dans des circonstances à certains égards comparables, Byron rédigea son *Journal* de 1816 à l'intention d'Augusta.

En tout cas, qu'on accepte ou non cette suggestion, on doit reconnaître ici l'existence d'un problème que pose l'édition du *Journal* sous sa forme actuelle, mais qu'elle ne permet pas de résoudre. Ainsi se trouve une fois de plus vérifiée la règle en vertu de laquelle, chaque fois qu'un beckfordien découvre un texte inédit, il en est aussitôt récompensé par la satisfaction d'ajouter quelques énigmes nouvelles à celles, passablement nombreuses, auxquelles les chercheurs se heurtaient déjà.

Quant à nous, notre seul objet, pour le moment, est de permettre à ceux que Beckford intéresse, de mesurer le nombre et la complexité des problèmes que le *Journal* suscite, et d'en apprécier l'importance en vue de mieux comprendre à la fois la personnalité de Beckford et la signification de son œuvre.

André PARREAUX.

55. Ce qui tendrait à donner quelque vraisemblance à notre suggestion, c'est le fait que Beckford semble bien avoir écrit à Louisa des lettres imaginaires qui ne lui ont jamais été envoyées, notamment celles des 20 octobre 1783 et 20 mai 1784 (mentionnées par G. CHAPMAN, *op. cit.*, pp. 322-324) : ainsi, bien que Beckford ne semble plus avoir correspondu avec elle après 1785, il a pu la prendre comme interlocutrice et confidente imaginaire de ses pensées. L'expression *a certain acquaintance of yours* se rencontre dans la correspondance de Beckford avec Louisa (concurrentement avec Kitty, K., little William, etc.) pour désigner William Courtenay; mais ce n'est là qu'une faible présomption.

MICHAEL WODHULL, MAÎTRE DE SOUTHEY ET DISCIPLE DE ROUSSEAU

La postérité n'a pas ratifié le jugement des contemporains sur Southey. Passe encore qu'on lise si peu aujourd'hui un poète lauréat qui précéda immédiatement Wordsworth dans cette dignité; après tout, qui se souvient encore des poètes lauréats du XVIII^e siècle? Cibber lui-même, fécond dramaturge, doit surtout à son ennemi Pope de n'être pas oublié. Mais les débuts de Southey furent salués par des juges non méprisables. Voici ce que Coleridge écrivait en février ou mars 1797 à leur ami commun Cottle :

"I think highly of his *Joan of Arc*, and cannot help prophesying that he will be known to posterity, as Shakespeare's great grandson ¹"

Que reste-t-il de cette gloire, cent ans après la mort de Southey? La plus récente édition de ses poèmes est de 1909...

*
* *

Southey était à Oxford lorsqu'il composa sa *Jeanne d'Arc*, en 1793-1794. La réputation de jacobinisme qu'il se fit pendant son séjour à l'université s'explique surtout par les lectures de ces deux années : les philosophes français, y compris Rousseau, y figurent en bonne place. Mais ni Southey lui-même, dans ce qui nous a été conservé de sa correspondance ², ni ses biographes, dont le dernier en date est Jack Simmons (1946), ne font mention d'un auteur qui dut être familier à ce jeune admirateur de la Révolution française : le poète « républicain » Michael Wodhull (1740-1816), disciple lui-même de Rousseau dans son poème *The Equality of Mankind* et dans deux épîtres qui paraissent en décasyllables rimés deux lettres de la *Nouvelle Héloïse*.

L'apologie du suicide adressée à Milord Edouard Bomston par un Saint-Preux théoriquement au désespoir, séparé de Julie qui vient d'épouser Wolmar (III^e partie, lettre 21), était, ainsi que sa réponse, fort connue au XVIII^e siècle. Il n'y a rien de remarquable, à première vue, dans le fait qu'elle

1. A. TURNBULL, *Biographia Epistolaris*, London, 1911, vol. I, p. 127.

2. *Life and Correspondence*, éd. by his Son, London, 1849.

inspirer à la fois une *Épître* de Wodhull, la 4^e du livre II de ses poèmes, parus en 1772³, et un épisode dramatique qui devait à l'origine figurer dans la *Jeanne d'Arc* de Southey.

Nous pensons cependant qu'il ne s'agit pas d'une simple coïncidence : quelques vers de la pièce de Wodhull semblent bien avoir fourni certains traits mélodramatiques, et nous montrerons plus loin, à propos de ce qui nous paraît un emprunt incontestable, que Southey connaissait bien l'œuvre de Wodhull.

Dans la première version de *Joan of Arc*, le 9^e livre était grossi par un long épisode infernal dans lequel Jeanne, une fois Orléans libéré, se voyait tentée en songe par le démon du désespoir. Le passage fut ensuite supprimé et imprimé séparément sous le titre *The Vision of the Maid of Orléans*. Des trois livres qui constituent cette Vision, le premier est occupé par une discussion dramatique sur le suicide entre Jeanne et le Désespoir. L'origine rousseauiste des arguments utilisés par les deux interlocuteurs n'avait pas échappé à une lectrice distinguée de Southey, la poétesse Anna Seward⁴. En fait, l'on retrouve bien dans les paroles de "Despair" plusieurs des idées ou lieux communs de Saint-Preux, et dans les répliques de Jeanne les deux grands thèmes — mission altruiste de l'homme sur terre, accomplissement dans un autre monde de sa destinée — qui inspirent la réponse de Bomston. Mais on peut se demander si Southey ne doit pas aussi quelque chose à Wodhull, bien que l'extrême dissimilarité des caractères et des situations exclue la possibilité d'emprunts importants.

Il n'est d'abord pas impossible que Southey ait été amené par la lecture de Wodhull à connaître les deux lettres de la *Nouvelle Héloïse*. Rien en effet, d'après ce que nous savons des lectures de Southey à l'époque, ne prouve qu'il ait lu ce roman (dont il ne s'est souvenu nulle part ailleurs⁵) avant de composer sa *Jeanne d'Arc*. Il est surtout probable que l'imagination de Southey fut frappée par ces vers de Wodhull :

At Death's dark vestibule why shrink thy feet?
We go a pilgrimage where all must meet:
Old age will soon strip life of every charm,
And Time the firmness of the soul disarm;
Then, faltering, slowly we approach the tomb,
And stand aghast at its impending gloom,
Till *Atropos*, in horrors clad, the yoke
Of sickness rend, and give the lingering stroke.

(V. 135-144; c'est nous qui soulignons.)

Chez Southey, les expressions métaphoriques sont devenues une réalité de cauchemar, et les suggestions offertes par les mots sont développées en tableaux

3. Elle figure à la p. 199 dans l'édition de 1804 que possède le British Museum (642. k. 21). Un autre exemplaire, avec notes mss. de l'auteur, est à la Bodleian Library (280. d. 459).

4. *Letters of Anna Seward written between the years 1784 and 1807*..., Edinburgh, 1811, vol. IV, p. 303 (lettre du 23 janv. 1797 à Lady Eleanor Butler). A. Seward fait erreur en donnant Julie, et non Bomston, comme étant ici le correspondant de Saint-Preux.

5. *La Nouvelle Héloïse*, 4 vol., 1788, figure dans la bibliothèque de Southey vendue en 1844 par Christie (n° 2477 du catalogue) : mais les pages n'en sont pas coupées!

ou actions. "Death's dark vestibule" se matérialise : ayant entraîné la Pucelle dans une abbaye en ruine, au milieu d'une lande déserte, en pleine nuit, "Despair" la fait pénétrer après un long parcours souterrain sous le "Dome of Death". Le "shrinking" est concrétisé par l'attitude hésitante de Jeanne, à qui "Despair" met à plusieurs reprises un poignard dans la main. La vie est appelée "Life's long pilgrimage". Les ravages de la vieillesse, et pis encore de la corruption des chairs après la mort, sont présentés en action sur des squelettes, puis des cadavres. Le Schiller des *Brigands* a évidemment aidé le jeune poète à développer en visions macabres les simples suggestions verbales du texte de Wodhull. Enfin Atropos apparaît à la fin de l'épisode de Southey : sous le "Dome of Death" Jeanne voit le fil de la destinée humaine se dérouler inexorablement,

"Till Atropos relentless shuts the sheers."

Il est à peine besoin de préciser que ni le nom de la Parque, ni l'image du Palais de la Mort, ne figuraient chez Rousseau.

* *

La même année 1795 voyait la publication de *Joan of Arc* et d'un recueil des poèmes "by Robert Lovell and Robert Southey, of Baliol College, Oxford". La deuxième pièce du recueil, intitulée *Romance*, est l'œuvre de Southey. Dans l'édition Galignani de 1829 — une des plus populaires de celles parues du vivant du poète — elle figure seulement parmi les *Suppressed Poems*, pp. 703-4; nous verrons tout à l'heure pourquoi.

Avant de montrer comment cette pièce va nous faire retrouver, non seulement Rousseau, mais aussi Wodhull, auteur d'une *Ode to Romance*, il est utile de replacer ces deux productions dans la tradition dont elles font partie.

Le mot et la notion de *Romance* sont encore fort populaires en 1795 (et le resteront longtemps), bien que mis à la mode par la génération précédente. Les *Letters on Chivalry and Romance* (1762) de l'évêque Hurd constituent un des manifestes préromantiques les plus souvent cités par les historiens de la littérature. Le *Progress of Romance* de Clara Reeve n'était vieux que de trois ou quatre ans quand Southey, écolier à Westminster School, recevait sa première initiation littéraire. Avant la révolution poétique des *Lyrical Ballads*, en 1798, la notion de *Romance* suffit généralement à satisfaire le besoin de rêve et d'évasion des jeunes poètes; elle évoque un monde de féerie, des aventures chevaleresques dans un décor féodal (le *Minstrel* de Beattie commence à paraître en 1771) ou oriental. L'allégorie, procédé encore fort pratiqué par les poètes du XVIII^e siècle, tient une place essentielle dans cette littérature chevaleresque ainsi remise en honneur; il est donc naturel que les hommages à *Romance*, fée, déesse ou génie, remplacent souvent la traditionnelle invocation à la Muse. Cet hommage peut s'accompagner d'une énumé-

ration d'épisodes romanesques empruntés à l'histoire, à la légende ou à la littérature. Wordsworth est peut-être le premier à briser le cadre conventionnel en se débarrassant de l'allégorie, lorsque au premier livre du *Prélude* il énumère les sujets poétiques possibles, reprenant au livre V (*Books*) le thème des aventures chevaleresques dans une vision qui associe souvenirs de Cervantès et imaginations orientales, incarnés dans le personnage du Bédouin⁶. Remarquons aussi qu'avec Wordsworth l'accent est mis sur les sujets de caractère national ("some British theme") : c'est dans ce sens que Scott orientera l'exploitation du romanesque; et peu avant lui un jeune protégé de Southey, Henry Kirke White, mort à vingt et un ans en 1806, se tournait déjà, sinon vers l'histoire, du moins vers le folklore national dans une pièce de forme encore scolaire: son *Ode to the Genius of Romance*, inachevée, célébrait sous ce titre rebattu Robin Hood, Bluebeard et Greensleeves.

Quelle place tient Southey dans cette tradition? Il demeure fidèle aux conventions du genre (sa pièce est une ode) et du titre (*Romance*). Il nous donne un véritable catalogue de la littérature romanesque-chevaleresque depuis ses origines — qu'il fait remonter aux Sagas nordiques et à Héliodore, auteur des *Ethiopiennes* — jusqu'à Rousseau. Au passage est mentionnée la réaction satirique due à Cervantès : on sait que l'admiration de Wordsworth pour *Don Quichotte*, exprimée notamment dans le passage auquel nous venons de faire allusion, n'est pas un phénomène isolé dans l'Angleterre lettrée du XVIII^e siècle. En Rousseau, le jeune poète ne salue pas seulement l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*; sa maladroite rhétorique veut exprimer une dette personnelle envers l'écrivain qui est à la fois le disciple de la Nature et de *Romance*. Il faudrait citer, mais ce serait un mauvais service à rendre à Southey, toute la strophe finale, dans laquelle Rousseau, "whom Romance and Nature form'd all good" est appelé "guide of my life", "my guardian sprite".

Or, nous pensons que cette ode de Southey, malgré le caractère personnel de l'envolée finale, n'est qu'un habile démarquage de celle de Wodhull qui porte pratiquement le même titre⁷.

Les apparences sont contre nous. Wodhull, si prodigue ailleurs en témoignages d'admiration pour Jean-Jacques, ne le mentionne pas dans sa pièce. D'autres différences extérieures s'imposent immédiatement. La strophe de Wodhull a dix vers, dont un de six pieds, les autres de huit, dix et douze, combinant rimes embrassées, croisées et plates. Southey utilise les mêmes

6. On trouve aussi dans les œuvres de Coleridge (éd. E. H. Coleridge, vol. I, p. 104) une pièce, contemporaine de celle de Southey, qui s'ouvre sur un mouvement analogue à celui de ces énumérations traditionnelles :

"As oft my eye with careless glance
Has gallop'd thro' some old romance... etc.

La pièce, intitulée *The Silver Thimble*, datée de 1795, et publiée en 1796, est signée SARA, bien qu'elle ne contienne vraisemblablement que quelques vers de la main de Sara Fricker, devenue Mrs. Coleridge en octobre 1795 et belle-sœur de Southey le mois suivant par le mariage de sa sœur Edith.

7. Datée par l'auteur de 1769, elle occupe les pp. 36 à 43 du recueil cité, n. 3.

mètres, mais sa strophe, combinant tous les systèmes de rimes, varie de six à vingt vers; la plupart en ont douze. Le détail de la composition, comme on va le voir, semble aussi traduire l'originalité de Southey. Mais ces différences ne seraient-elles pas conscientes, et destinées à dissimuler les emprunts à la matière de son prédécesseur?

Nous ne reproduirons pas en regard l'un de l'autre les deux textes; celui de Wodhull compte 150 vers, et ne mérite pas plus que celui de Southey (176 vers) tant d'honneur. Bornons-nous à analyser parallèlement leur contenu.

Wodhull : *Ode to Romance*.

Southey : *Romance*.

Str. 1-3

le poète, méprisant la vie politique et ses déceptions, se tourne vers *Romance*.

Str. 1-2

évoquant descriptive de *Romance*, portée sur un char aérien que traînent deux dragons.

Str. 4

hommage à "La Mancha's Knight":
"Let Sages murmur as they will,
Better is fancied bliss than real woe."

Str. 3-5

elle se plaît tantôt dans les climats nordiques, tantôt "in milder sway": Héliodore et ses *Ethiopiennes* (contenant l'épisode de Théagène et Chariclée).

Str. 5

invocation à *Romance*

Str. 6

Amadis de Gaule.

Str. 6

La Table ronde; Lancelot, Tristan.

Str. 7

Lucrèce et Tarquin

Str. 7

Arioste et le *Roland furieux*

Str. 8-10

Rabelais combat la tyrannie, la superstition et l'hypocrisie.

Str. 7

le Trône et l'Autel exploitent la légende de Charlemagne. Les Croisades, déclenchées par la superstition, entraînent *Romance* en Orient.

Str. 11

Drake fêté par de brillants tournois à la cour d' "Eliza".

Str. 10-11

exploits de Richard Cœur de Lion.

Str. 12

Romance s'établit en France: Roman de la Rose.

Str. 13

Légendes d'Arthur et de Faust.

Str. 13

le merveilleux médiéval.

Str. 14

Hélas! de nos jours Perceforest et les Quatre fils Aymon sont détrônés par Grandison; la foule idolâtre le roman.

Str. 14

Cervantès — Sidney.

Str. 15

Méprisant la mode qui se détourne de
Romance, le poète restera fidèle à celle-
ci.

Str. 15

Spenser

Str. 16

hymne à Rousseau; le poète,
"Unmov'd Fashion's flau'nting throng"
insensible à la vanité, marchera, guidé
par Rousseau, dans la voie de la Nature
et de l'Enthousiasme.

Plusieurs procédés dissimulent les emprunts de Southey. Nous avons dit un mot de la forme. Le mouvement énumératif de Wodhull est ici compliqué d'un artifice de composition imité de Thomson: dans le poème *Liberty* que ce dernier considérait comme son chef-d'œuvre, et que le XVIII^e siècle appréciait plus que le XX^e, la déesse Liberty se transportait au cours de l'histoire d'un pays à l'autre, pour s'arrêter définitivement en Grande-Bretagne. C'est ce que fait ici — du moins jusqu'à l'avant-dernière strophe — la déesse ou muse *Romance* (str. 2 : "From clime to clime the ardent genius flies"). Southey est ainsi amené à rétablir le développement chronologique, assez libre chez son prédécesseur. De plus, la matière est enrichie et alourdie d'érudition : l'auteur doit à plusieurs reprises expliquer en note des allusions obscures. Des exemples de Wodhull, seuls subsistent l'*Arcadie* de Sidney, modèle du romanesque, et le *Don Quichotte* qui en est la contre-partie parodique. Chacun des autres noms propres a été soigneusement remplacé par un nom correspondant de la même époque et représentatif du même esprit : là où Wodhull écrit Arthur, Percforest, Aymon, Southey parle de Tristan et Lancelot; à l'*Amadis de Gaule* est substitué le *Roland Furieux*, qui s'en inspire. Ce n'est plus Drake, mais Spenser, qui évoque les splendeurs élizabéthaines. A la conclusion pessimiste de Wodhull, déplorant l'embourgeoisement du roman dont Richardson est responsable, s'oppose le salut au disciple de Richardson, Rousseau, qui a ouvert de nouveau à ce genre le royaume du romanesque.

On voit que ces transpositions et décalages recouvrent une composition identique. Si les exemples de Southey sont plus nombreux, il n'est aucun des motifs de Wodhull, à l'exception d'un seul (Lucrèce et Tarquin, str. 7) qui n'ait son exacte contre-partie chez Southey. Au centre de chacune des deux pièces figure une attaque contre la superstition papiste. Dans les deux odes la dernière strophe affirme le mépris du poète pour le *profanum vulgus* et sa fidélité à son idéal.

La différence la plus profonde est la présence assez inattendue chez Southey d'un hommage à Rousseau (le maître de Wodhull) qui donne l'impression d'une conclusion factice. L'ode *Romance* date en effet de la phase rousseauiste du poète. Vers ce temps il écrit aussi une "Inscription" *To the Cenotaph at Ermenonville*, très conventionnelle⁸. Bientôt l'indignation soulevée chez tous

8. Datée de 1796 et publiée en 1797.

les "patriotes" anglais par la politique annexioniste du Directoire devait détacher de la cause de la Révolution et des "Lumières" Southey et la plupart de ses amis. Après 1797, il serait certainement inutile de chercher dans son œuvre des traces de la lecture d'un auteur aussi avancé politiquement que Wodhull. On comprend que l'ode *Romance*, qui se terminait sur un ardent hommage au Citoyen de Genève, ait été retirée par le poète des éditions ultérieures de ses écrits. Nous l'avons trouvée discrètement reléguée à la fin d'une édition imprimée en France, mais elle n'est ni dans la grande édition de Longman à Londres en 1844, ni dans celle de 1866.

*
**

Notre propos n'était pas d'attirer l'attention sur ces *Juvenilia* ni de réhabiliter Southey, mais d'essayer d'arracher à l'oubli Michael Wodhull, dont on peut se demander s'il n'aurait pas été un des initiateurs de Southey et de quelques-uns de ses amis à l'œuvre de Jean-Jacques. L'absence de toute référence à Wodhull dans les écrits et la correspondance du jeune Southey ne nous paraît pas décisive. N'y a-t-il pas quelque invraisemblance à admettre que les "jacobins" des cercles "révolutionnaires" d'Oxford vers 1795 aient pu ignorer Wodhull, alors un des rares écrivains républicains anglais avec l'historienne Mrs. Macaulay? M. A. Koszul, qui a présenté récemment aux lecteurs d'*Études Anglaises* un de ces "jacobins", le Rev. John Horseman, veut bien nous signaler que ce dernier est effectivement lecteur de Wodhull⁹. Horseman ne fait certainement pas exception. La difficulté, pour qui souhaiterait généraliser son cas, vient naturellement de ce que la plupart des grands noms de cette génération, à commencer par Southey et Wordsworth, se sont montrés fort discrets dans leurs confidences sur cette période de leur vie.

Même si, par la carence de ces grands hommes, l'histoire littéraire ne devait tirer que de maigres résultats d'une étude attentive de l'œuvre de Wodhull, nous pensons que l'histoire des idées, et particulièrement l'histoire du rousseauisme en Angleterre, pourrait y gagner. Ce personnage oublié aujourd'hui était alors assez célèbre, et son action a dû être importante, tant du point de vue politique que du point de vue poétique, sur les milieux radicaux, sur l'entourage de Godwin, sur les préromantiques rousseauistes et werthériens de la génération de Charlotte Smith.

Un vivant portrait en buste qui figure dans l'édition de 1804 des *Poems* de Wodhull justifie assez le surnom de "long-legged republican" que lui avaient donné ses contemporains : nous imaginons un grand homme efflanqué et affairé. C'est surtout aux habitués des salles de vente du début du XIX^e siècle que sa silhouette était familière, car il fut un grand bibliophile. Sa biblio-

9. M. Koszul nous communique quelques vers d'une *Ode aux Muses* (1760) de Wodhull, copiés par Horseman sur une page de son exemplaire de *Political Justice*. — V. A. Koszul, *Un disciple inconnu de Godwin*, Et. Angl., août 1953.

thèque compta jusqu'à quatre mille volumes rares et manuscrits, dont un grand nombre d'éditions françaises du xvi^e siècle, de textes grecs, latins et italiens. Les trente-huit volumes illustrés des *Œuvres complètes* de Rousseau publiés sur beau papier par Poincot en 1788-93 y figuraient, dorés sur tranche et reliés de maroquin rouge¹⁰. C'est justement comme disciple de Rousseau que nous intéresse cet érudit, qui traduisit Euripide et emprunta volontiers ses épigraphes à Horace et à Virgile. Son poème de cinq cents vers *The Equality of Mankind*, publié en 1765, connut plusieurs rééditions. La Révolution française devait naturellement lui donner une nouvelle actualité. Le *post-scriptum*, daté du 7 août 1797, de l'édition de 1798, célèbre — un peu trop tard malheureusement! — “the martial progeny of France” et les victoires remportées par les Français sur le despotisme et la superstition. L'exemplaire du British Museum porte une dédicace autographe de l'auteur au Dr Charles Burney : ce célèbre musicologue, adaptateur du *Devin de Village*, était lui aussi un admirateur de Rousseau, bien qu'il critiquât sévèrement sa philosophie¹¹.

En même temps qu'il se faisait dans *The Equality of Mankind* le vulgarisateur de la pensée politique de Rousseau (le *Contrat social* est antérieur de trois ans au poème et le *Discours sur l'Inégalité* de dix ans), Wodhull contribuait à populariser les beautés touchantes de la *Nouvelle Héloïse*. Des deux épîtres en vers que lui inspira ce roman, l'une nous a occupé plus haut; l'autre, datée de 1768, est à notre connaissance le premier exemple poétique outre-Manche de la légende de Rousseau-Saint-Preux (car les deux personnages sont indissociables). Le poète dédie sa pièce à une amie, Miss Sarah Fowler, en lui envoyant un exemplaire de la *Nouvelle Héloïse*. L'épître, intitulée *St Preux to Julia, On her Marriage*, prend pour point de départ la lettre XIX de la III^e partie du roman : “Et vous ne seriez plus ma Julie? Ah, ne dites pas cela, digne et respectable femme...” Saint-Preux y proclame le caractère sacré et indestructible des liens créés par l'amour, et y pleure en regrets musicaux, qui peuvent rappeler des vers de Lamartine, le passé à jamais perdu et le bonheur auquel il faut, si jeune encore, renoncer. C'est essentiellement cette lettre, avec celle, plus connue encore, décrivant l'excursion à Meillerie (IV, xvii), qui inspirera à Byron les vers si purs, si “shelleyens” (on sait pourquoi), de son salut à Clarens au III^e chant de *Childe Harold*; c'est ce mouvement élégiaque, parfois accompagné de la citation même (“O temps qui ne dois plus revenir! temps passé pour toujours!”) qui reviendront comme un leit-motiv dans les essais d'un Hazlitt, mélancoliquement penché sur sa jeunesse évanouie, vieil écolier amoureux qui pleure encore à cinquante ans sur les pages de l'*Héloïse*¹².

Or, avant l'auteur de *Childe Harold*, chantre de l'Amour Idéal, Wodhull

10. Catalogue de la librairie Quaritch, Londres, 1886 (Bodleian Library, 2593. d. 26 b. 10 a).

11. V. R. A. LEIGH, *Les amitiés françaises du Dr. Burney, R. L. C.*, av.-juin 1951.

12. V. par ex. les essais *On the Past and Future* (1821), *On Jealousy* (1825), *On a Sun Dial* (1827), et naturellement *On the Character of Rousseau* (1816).

découvrir dans la *Nouvelle Héloïse* le message platonicien de la pureté et de l'éternité de l'Amour, et évoque

"Clarens' famed Platonic grove";

avant Hazlitt, il s'enivre avec Saint-Preux-Rousseau du souvenir impérissable, devant la réalité duquel l'avenir n'est plus qu'un fantôme

Futurity's bleak prospect yields at last
To the delightful memory of the past¹³.

Comme le fera plus tard Hazlitt dans son *Liber Amoris*, au temps de l'aventure avec Sarah Walker, Wodhull amoureux revit en pensée avec Sarah Fowler les amours de Saint-Preux et de Julie : Miss Fowler est Julie elle-même ; si Rousseau, dit-il, avait pu visiter les bords de la Severn, il n'aurait eu qu'à copier sur ce modèle la figure de son héroïne ; et comme Saint-Preux, parcourant désespéré les rochers de Meillerie, le poète solitaire longe "les falaises d'Albion" et baise le sol sur lequel les fleurs "naissent où marcha Julie".

Que conclure de ces rapprochements ? Ils ne font de Wodhull, ni l'inspirateur, ni l'égal de Byron ou de Hazlitt. Nous ne croyons pas que ni l'un ni l'autre doive quoi que ce soit à l'épître quelque peu rhétorique de Michael Wodhull. Celle-ci n'a qu'un intérêt : la date à laquelle elle a été écrite, cinquante à soixante ans avant les vers et les essais auxquels nous venons de faire allusion. Wodhull n'est certes pas le seul à avoir développé en vers les thèmes poétiques de l'*Héloïse* : mais il est un des premiers. S'il n'est qu'un des nombreux et humbles artisans de la légende de Rousseau outre-Manche, il vient cependant à leur tête¹⁴.

J. VOISINE.

13. Comp. avec Hazlitt, *On the Past and Future* :

"The future is like a dead wall or a thick mist hiding all objects from our view: the past is alive, and stirring with objects, bright or solemn, and of unfading interest."

14. Nous nous réservons d'aborder l'ensemble de la question dans notre thèse de doctorat sur *J.-J. Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Nous avons développé dans le présent article les indications données sur Wodhull par H. Roddier dans *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre au XVIII^e siècle*.

ÉTUDES CRITIQUES

CONNAISSANCE DU THÉÂTRE ANGLAIS

Il nous a paru intéressant de rapprocher dans ces pages des études consacrées à des périodes différentes, et qui abordent l'histoire du théâtre sous des angles différents — les unes s'attachant plus particulièrement aux œuvres, les autres à la vie de la scène — mais qui par leur juxtaposition peuvent donner une idée de la continuité de l'activité dramatique anglaise à travers ses métamorphoses.

Le professeur Farnham est l'auteur d'un livre précieux pour l'intelligence du théâtre anglais de la Renaissance, *The Mediaeval Heritage of Elizabethan Tragedy*¹, où il retrace les origines et la croissance du sens tragique. Celui-ci ne put guère se développer tant que le *contemptus mundi* marqua fortement de son empreinte la pensée et les lettres médiévales. La philosophie scolastique, celle de saint Thomas en particulier, tendit à revaloriser la vie terrestre en mettant l'accent sur le libre arbitre, sur la responsabilité individuelle, et en affirmant que la Justice et l'ordre prédominent en ce monde, malgré des maux qui sont la conséquence de la Chute et du péché. Mais si en bonne théologie la Fortune et les étoiles sont subordonnées à la Providence, il n'est pas aisé, dans l'étude concrète d'un destin individuel, de discerner et de peser les influences qui conspirent au dénouement tragique. Boccace, dans son *Decasibus*, attribue beaucoup à la Fortune, Chaucer aussi dans *Troilus*; *The Fall of Princes* de Lydgate donne au contraire plus de relief au thème de la rétribution.

Dans la moralité anglaise du xv^e siècle, le personnage central est l'humanité, encadré du Bon et du Mauvais Ange; le dénouement se situe dans l'autre monde, où finalement la Miséricorde de Dieu l'emporte sur sa Justice. Dans la moralité et les premières tragédies du siècle suivant au contraire, la Justice tend à passer au premier plan, et son action se fait sentir dès ici-bas. La Réforme, la sécularisation de la vie intellectuelle qui l'accompagne, et le déplacement du centre d'intérêt de la vie contemplative vers la vie active qui en est la conséquence, ne sont pas étrangers à cette évolution. Avec *The Mirror for Magistrates* et la poésie historique et biographique qui en dérive, s'accomplit, durant toute la période élisabéthaine, un considérable effort d'explication cohérente du destin des grands de ce monde. Le schème qui prédomine est le suivant : si les astres et les humeurs prédisposent l'individu à certaines passions, la raison conserve son pouvoir correcteur; si d'autre part les événements s'accomplissent conformément aux desseins de la Providence, l'homme demeure responsable de ses actes. Ce travail d'explication des mobiles se poursuit également au théâtre, où il est naturellement plus difficile que dans des œuvres morales et didactiques, car il s'agit alors de faire vivre et agir des personnages.

1. WILLIARD FARNHAM, *The Mediaeval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Berkeley, University of California, 1936.

M. Farnham nous conduisait, dans son analyse, jusqu'au seuil de la tragédie shakespearienne. C'est la dernière phase de celle-ci qu'il aborde dans un autre ouvrage, *Shakespeare's Tragic Frontier*². "Shakespeare's early tragic world", écrit-il, "is without settled form, and in its variations and inconsistencies, it is a microcosm of the world of early Elizabethan tragedy, a world built tentatively upon medieval and Senecan heritages that were often difficult to reconcile. Especially is Shakespeare's early tragic world without settled form in what it has to show of human faults and their place in a scheme productive of human suffering." Dans une seconde période, il entre en possession de sa manière tragique et crée des héros, Brutus, Hamlet, Othello et Lear, que caractérise une noblesse native jointe à une fatale imperfection. Cette conception, Chapman et Webster la développent de leur côté, en insistant sur le paradoxe de la grandeur jointe à un égarement moral ou à une passion destructrice. La création de semblables figures tragiques "has its place in a movement of the Renaissance to discover value in the world and value in the human individuality that helps to make the world" (p. 38). Et dans une troisième période, Shakespeare pousse ce paradoxal contraste à l'extrême, et met à une dure épreuve, sans toutefois le briser, "the universal frame of good and evil in which the Middle Ages had placed humanity".

Le jugement sur les premières tragédies surprend un peu. Certes *Titus Andronicus* introduit un élément de disparate. Mais c'est dans les *histories* que le poète, dépassant progressivement la notion de *chronicle play*, s'affirme comme auteur tragique. Et après les études de L. B. Campbell, et de E. M. W. Tillyard, après ce que Farnham lui-même nous a appris sur le *Mirror for Magistrates*, il est devenu aisé de discerner dans ces *Histoires* des schèmes tragiques correspondant à des conceptions bien définies de l'ordre social, de la monarchie et de la justice divine. Dans *Richard III*, par exemple, tout se déroule selon une logique rigoureuse et la tyrannie monstrueuse apparaît nettement comme l'aboutissement d'une cruelle guerre de clans : le mécanisme qui engendre la souffrance et l'expiation a clairement son origine dans la faute. Ce qu'il faut reprocher à Shakespeare, ici, c'est plutôt un excès de cohérence, un emploi trop systématique des formules. Et il faut attendre *Lear* pour qu'il sonde, aussi profondément qu'il est possible, le problème du mal, *Macbeth*, pour qu'il concilie le thème de la Justice éternelle avec une étude psychologiquement vraie du criminel. M. Farnham veut dire, je pense, que les premières tragédies ne nous fournissent pas encore d'exemple de "true but deeply flawed nobility". Mais Richard II ne se rattache-t-il pas déjà à cette conception du héros? Et si Roméo est avant tout la victime d'une haine de familles, il ne faut pas oublier la parole de Frère Laurent : "These violent delights have violent ends".

Les divisions en périodes, les classements en groupes, pour utiles qu'ils soient, restent un peu arbitraires, car chaque pièce est un monde. Et chaque héros un être unique. Mais M. Farnham réussit à nous persuader que le trait commun à ceux qu'il a choisi d'examiner, Timon, Macbeth, Antoine et Cléopâtre, Coriolan, est une grandeur imparfaite, que l'étendue de la faute est fonction de cette grandeur même, et que la sympathie que nous sommes

2. WILLARD FARNHAM, *Shakespeare's Tragic Frontier*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1950, \$ 3.75.

contraints d'accorder est proportionnée à la gravité de la faute. Il ne force jamais les données pour prouver la thèse, et reconnaît par exemple que le problème du bien et du mal, au premier plan dans *Macbeth*, n'a plus la même urgence dans *Antoine et Cléopâtre*. Et ceux qui n'accepteraient pas cette thèse pourraient néanmoins tirer un grand profit de ses études. Car il se penche attentivement sur les sources, et sur les ouvrages des prédécesseurs et des contemporains parlant des mêmes figures tragiques, afin de dégager la véritable originalité des héros shakespeariens. Et il faut lui savoir gré de pousser son analyse psychologique jusqu'au bout, même lorsque celle-ci a pour résultat de mettre en évidence des problèmes que Shakespeare ne semble pas s'être posés. Par exemple : quel est le mobile déterminant du suicide de Cléopâtre, amour pour Antoine et mort de celui-ci, ou honte d'un triomphe romain? Shakespeare ne le sait sans doute pas plus que son héroïne aux prises avec son mauvais destin. Il l'a vue, il l'a sentie, mais il ne l'a pas analysée comme le font les commentateurs de sa pièce. Et dans les dernières scènes les deux motifs sont inextricablement mêlés et dominant tour à tour, l'amour l'emportant toutefois à l'heure dernière.

L'auteur conclut l'ouvrage sur ce jugement : "*Coriolanus* is a magnificent failure in which Shakespeare seems to have brought his tragic inspiration to an end by taking tragedy into an area of paradox beyond the effective reach of merely human pity." Mais s'il est vrai que le mauvais orgueil et la noble fierté se font exactement équilibre dans le personnage, il en est également ainsi chez Plutarque. Si la pièce dégage moins de chaleur et d'émotion (en tant que tragédie ajouterons-nous, mais non en tant que drame politique) cela tient aux données de l'œuvre, à la nature des passions mises en jeu. A la scène, elle ne donne nullement l'impression d'un échec, à cause de sa robuste et dynamique structure, et de sa peinture vigoureuse des mœurs politiques. Et il n'est pas prouvé que ce soit le sentiment d'aboutir à une impasse qui a conduit Shakespeare à créer le nouvel univers poétique de *Cymbeline* et du *Comte d'hiver*.

Inévitablement, toute interprétation des tragédies shakespeariennes, si pénétrante soit-elle, soulève des objections, et bientôt la discussion s'engage entre l'auteur et le lecteur. Dans *Shakespeare's Tragic Frontier*, cette discussion est toujours profitable parce que le professeur Farnham possède une connaissance approfondie des sources et de la pensée élisabéthaine qui lui permet de discerner les moindres nuances du texte et les ressorts cachés du drame.

Les livres du professeur Allardyce Nicoll, *Restoration Drama* (1923), *Early Eighteenth Century Drama* (1925), *Late Eighteenth Century Drama* (1927), depuis longtemps classiques, nous sont présentés aujourd'hui sous une forme révisée et mise à jour, comme les trois premiers volumes d'un ouvrage, *A History of English Drama* (1660-1900), qui sera complet quand paraîtront les volumes IV et V³. Dans chacun d'eux, l'auteur suit le même plan. Le premier chapitre est consacré au monde du théâtre, qui est lui-même replacé dans le milieu social. Dans ceux qui suivent, il étudie les deux principaux genres dramatiques, tragédie et comédie, et les *miscellaneous forms*. Les

3. ALLARDYCE NICOLL, *History of English Drama* (1660-1900), vol. I, II, III, Cambridge University Press, 1952, 35 s. par volume.

copieux appendices, qui représentent au moins deux cinquièmes de chaque volume, nous offrent une histoire des théâtres, un choix de documents relatifs à l'histoire de la scène, enfin un répertoire des pièces, avec toutes les données permettant de préciser les dates de représentation. L'œuvre nous renseigne donc à la fois sur la littérature dramatique et sur l'activité de la scène. En même temps qu'un ouvrage de référence c'est un instrument de recherche et M. Nicoll peut incorporer aujourd'hui à ces volumes les résultats de nombreux travaux que les précédentes éditions ont suscités. Ses notes signalent une bibliographie fort abondante, et souvent résumant le contenu des livres et articles mentionnés. Mais l'auteur ne se contente pas d'ordonner selon les perspectives de l'histoire une masse considérable de matériaux, il formule des jugements esthétiques qui sont d'autant plus précieux qu'ils reposent sur la connaissance de *toute* la littérature dramatique de la période envisagée. Nous posséderons donc bientôt une étude d'ensemble embrassant à la fois l'histoire de la scène, des œuvres et des goûts du public, depuis la Restauration jusqu'au début de ce siècle. Grâce à la séparation judicieuse entre le texte narratif et les documents, la substance des chapitres est nourrie de faits sans en être alourdie, et il est possible de saisir les grandes lignes d'évolution. Cette évolution, telle qu'elle apparaît à la lumière des travaux du professeur Nicoll, reste trop complexe, en raison de la diversité des courants, pour qu'on la résume en quelques paragraphes. Ce qui suit n'est donc qu'une esquisse très sommaire.

Le théâtre de la Restauration reste étroitement associé à la vie de la Cour. C'est l'un des plaisirs favoris d'une société brillante, dont les mœurs souvent dissolues ont fait froncer le sourcil aux historiens, mais qui ne manque ni de culture ni de style. Les auteurs — lorsqu'ils ne sont pas des amateurs élégants qui voient dans la composition dramatique un agréable divertissement — dépendent de ce cercle brillant et, de ce fait, leur liberté d'expression comme leur horizon se trouvent considérablement limités; cependant la tradition élisabéthaine — au sens chronologique le plus large — demeure vivace. Ou plus exactement, dès le début du XVII^e siècle, se produit une transformation qui aide à comprendre la continuité de l'histoire dramatique, des premiers aux derniers Stuart, malgré la coupure du Commonwealth. Ce changement est fort sensible chez Beaumont et Fletcher. L'héroïsme des *histories* et des tragédies de l'ère élisabéthaine à son apogée subsiste dans leurs pièces, mais il perd de sa réalité et revêt un caractère artificiel. L'œuvre de Jonson marque aussi un tournant, car la comédie des "humeurs" ne ridiculise pas seulement des vices et des travers de tous les temps, mais des affectations, des modes, des tics particuliers à une société. Toutefois Jonson reste passionnément attaché aux valeurs du passé. Et de Fletcher à Shirley, à Etheredge et à Farquhar, la filiation est beaucoup plus évidente. L'analyse de M. Nicoll rend compréhensible l'existence simultanée de la tragédie héroïque et de la *comedy of manners*, l'une projetant dans un monde imaginaire des valeurs que le public de la Restauration ne renie pas mais dont il ne tient guère compte dans la vie, l'autre réfléchissant dans son miroir la gaieté et les mœurs légères d'une société brillante. Le succès des adaptations de Shakespeare nous donne une idée de la dépendance du théâtre de la Restauration à l'égard d'une période féconde entre toutes, et de son incapacité d'en saisir l'esprit véritable.

Il faudrait tenir compte aussi de l'apport français, le plus considérable

après l'apport élisabéthain, de l'imitation, ou plutôt de l'adaptation à un milieu social et intellectuel très différent, des pièces de Corneille et de Molière. Et naturellement aussi de l'importance croissante du décor somptueux, de la musique de scène, des danses, des divertissements qui, loin de s'intégrer à l'action dramatique, sont des hors-d'œuvre parfois démesurément développés au détriment de l'œuvre même. Cette tendance vient des masques des premiers Stuart et conduit à l'opéra. La scène publique anglaise ne connaîtra d'ailleurs que le semi-opéra, genre qui présente tant d'affinités avec la tragédie héroïque que M. Nicoll l'étudie avec elle, et qui compte quelques réussites, grâce à la collaboration de Dryden et de Purcell.

C'est au début du siècle suivant que s'affirme le triomphe de l'opéra chanté d'un bout à l'autre, mais ce triomphe est aussi celui de l'italianisme. La musique y trouve son compte grâce à Haendel, mais les rares livrets anglais sont de faible valeur littéraire et on peut déplorer, avec M. Nicoll, que l'Angleterre n'ait jamais trouvé son Métastase. Mais, à défaut, elle eut un John Gay. A l'opéra aristocratique qui prêtait le flanc à la raillerie s'opposa en effet l'opéra-ballade avec son dosage variable de tableaux de mœurs, de satire sociale et d'épisodes sentimentaux.

L'importance grandissante du théâtre chanté, et surtout la place excessive qu'occupent sur la scène, durant tout le XVIII^e siècle, pantomimes et arlequinades, sont peut-être les signes d'une décadence de ce qu'on pourrait appeler le théâtre pur. Pourtant, même pour celui-ci, qu'il soit comique ou tragique, le public s'est élargi. La bourgeoisie y tient une place plus grande, bien que les gens de qualité continuent à donner le ton. La renommée des grands acteurs, qui sont nombreux en ce siècle, témoigne aussi d'un goût très vif pour l'art dramatique. Et les efforts accomplis, dans la seconde moitié du siècle, pour atteindre dans la mise en scène et le costume un certain réalisme, une certaine exactitude historique, montrent qu'il existe une volonté de renouvellement, que l'optique du théâtre se modifie.

L'activité dramatique d'une époque ne se mesure pas seulement au nombre des auteurs dont le talent est de premier ordre. Il y a aussi le contact des générations successives avec les grandes œuvres du passé. Shakespeare reste à l'honneur; il trouve non seulement de grands interprètes mais, de Pope à Malone, une série d'érudits soucieux d'établir soigneusement le texte et d'en faire l'exégèse. Les auteurs de la Restauration, en passe de devenir des classiques, continuent à connaître le succès. Corneille, Racine, Molière, puis Voltaire, qui doit d'ailleurs beaucoup à l'Angleterre, sont appréciés. Les créations nouvelles sont d'ailleurs loin d'être négligeables. La tragédie tend à se figer dans un pseudo-classicisme dont le *Caton* Addison nous offre un estimable modèle, et qui ne sera battu en brèche que vers la fin du siècle, quand les infiltrations romantiques commenceront à se faire sentir. Cependant, de bonne heure, la tragédie domestique, inspirée d'œuvres élisabéthaines comme *Arden de Feversham*, donne des preuves de sa vitalité, avec des pièces comme *The London Merchant* de Lillo. La muse comique, si verveuse sous la Restauration, conserve une bonne partie de sa vigueur, qu'elle s'attache à la peinture des *manners* et des *humours*, ou s'applique à nouer et dénouer de plaisantes intrigues. Mais elle change de ton et, sans cesser d'être gaie, se fait volontiers sentimentale, voire moralisante. Cette vigueur ira même en

s'affirmant dans la seconde moitié du siècle qui compte deux auteurs comiques de grande classe, Goldsmith et Sheridan, et un certain nombre d'autres qui ne sont pas sans mérites.

Pour conclure, il faut attendre les deux volumes consacrés au XIX^e siècle, qui nous permettront de situer la production contemporaine dans sa véritable perspective, et de dégager certaines constantes valables pour les trois siècles qui nous séparent de Shakespeare. Constatons seulement, à l'occasion de la publication de ces trois volumes entièrement remis à jour, que les dépouillements complets, l'accumulation systématique des documents, voire la statistique, sont des méthodes de travail efficaces, et même indispensables, à condition toutefois que l'esprit domine la matière ainsi réunie et que, devant sa masse, il conserve le courage de choisir, de dégager les lignes de force, de porter des jugements qualificatifs. L'ouvrage en cours est également un exemple d'une relation satisfaisante entre la recherche individuelle et la recherche collective, la tâche commencée par un seul suscitant d'autres travaux qui contribuent à leur tour à la synthèse entreprise.

JEAN JACQUOT.

CHAUCEUR ET LE « MÉTIER » DE L'ÉCRIVAIN

Il est frappant de le constater : jusque vers 1940, on ne publiait guère sur Chaucer que des livres qui s'adressaient aux étudiants et aux spécialistes. Depuis s'est multiplié le nombre des ouvrages qui cherchent à toucher un public plus étendu. Dans le même temps ont paru quantité de traductions ou de modernisations des *Canterbury Tales*. C'est donc que Chaucer est mieux connu et plus goûté qu'auparavant. Il faut s'en réjouir.

C'est à ce grand public que s'adresse le livre de M. D. S. Brewer¹. Il est dépourvu de toute référence et sa bibliographie est des plus réduites. Mais l'auteur est bien informé, au courant des travaux les plus récents et, s'il ne montre pas sa documentation, elle n'en est pas moins évidente. Ce double effort — solidité des sources, simplicité et agrément de la présentation — est très sensible dans ce volume. Les chapitres qui racontent la vie de Chaucer en particulier (*A Young Squire, A Working Courtier, Diplomat and Civil Servant, The Last Years*) se lisent avec beaucoup de profit. L'auteur a bien recréé, en s'aidant du *Chaucer's World* d'E. Rickert, l'ambiance générale. Quatre hors-texte, intelligemment choisis et discrètement commentés, renforcent cette impression.

L'œuvre du grand poète a été trop souvent étudiée depuis un siècle pour qu'il soit possible de faire preuve, en 1953 et en quelque cent vingt pages, de beaucoup d'originalité. Du moins ces pages se lisent-elles avec plaisir, et elles présentent les traits essentiels qui caractérisent l'art de ce grand poète. De-ci de-là, pourtant, M. Brewer esquisse quelques vues plus personnelles, sans pouvoir, faute de place, en donner toujours la justification.

Au contraire, les vingt-quatre grandes pages au cours desquelles Mlle Dorothy Everett examine l'« art poétique » de Chaucer² donnent une étude qui, sans être exhaustive, est suffisamment approfondie; sa très grande familiarité avec le poète lui permet de tirer de ces réflexions d'intéressantes conclusions.

Chaucer, on le sait, s'est lui-même servi de l'expression *art poetical* au début du livre III de la *Maison de Renommée* (v. 1095). Dorothy Everett ne cherche pas à discuter cette locution et admet que pour le poète et ses contemporains, elle signifiait l'art d'écrire; nous dirions aujourd'hui la technique ou le métier (Chaucer lui-même emploie, quelques vers plus loin, le mot *craft*), comme autrefois on parlait de rhétorique. Pourtant, non pas directement, mais par l'intermédiaire de tel ou tel de ses personnages, Chaucer se déclare peu versé dans les « couleurs » de la rhétorique. C'est du moins ce que confessent l'Écuyer (*C. T.*, F 34-41) comme le Franklin (*C. T.*, F 716-727); l'aigle de la *House of Fame* (v. 853 et suiv.) se flatte de parler simplement, et Pandarus (*T. et C.*, II, 255 et suiv.) évite le 'subtyl art'. Mais, bien entendu,

1. D. S. BREWER : Chaucer (London : Longmans, Green and Co, s. d. [1953], XII + 196 p., 10s. 6d.).

2. DOROTHY EVERETT : Some Reflections on Chaucer's 'Art Poetical'. From the Proceedings of the British Academy, vol. XXXVI, pp. 131-154 (London, Geoffrey Cumberlege, s. d. 4s.).

il ne faut pas porter ces professions de foi au compte du poète, ou du moins les prendre *cum grano salis*. L'honnête Franklin, lorsqu'il nous assure qu'un laïc comme lui n'a pas "dormi sur le Parnasse", ne fait que répéter ce que disait déjà Perse dans le prologue de ses *Satires*, et quand il ajoute qu'il n'a pas étudié Cicéron, il faut prendre, pour l'auteur du conte, le contrepied de ces affirmations. J. M. Manly, dans une Warton Lecture bien connue (*Chaucer and the Rhetoricians*), a déjà dit ce qu'il fallait en penser : le commerce de Chaucer avec les rhétoriciens de l'antiquité et surtout ceux du moyen âge (dont Ed. Faral a donné une édition excellente) ne fait absolument aucun doute. Depuis Manly, à plusieurs reprises, chacun des aveux, pleins d'une feinte bonhomie du poète, a été examiné à la loupe. D'ailleurs, lui-même se coupe, puisqu'il invoque, dans le *Conte du Prêtre de Nonnains*, Geoffroi de Vinsauf, dont la *Nova Poetria* faisait autorité et qu'il avoue que l'*Ars versificatoria* de Mathieu de Vendôme ne lui était pas inconnu. Comme si souvent, Chaucer ironise et parle *with his tongue in his cheek* : l'art subtil de la rhétorique apparaît en effet dans les œuvres même où il se défend de le pratiquer. Les travaux de Manly et d'autres érudits ont insisté sur le fait que, dans ses œuvres de jeunesse en particulier, Chaucer applique les règles enseignées par les arts d'écrire médiévaux pour l'amplification, l'emploi des tropes et des figures. Ces remarques sont justes, mais, comme le fait finement observer D. Everett, elles pourraient laisser croire qu'il s'agit là d'artifices, d'ornements superflus et que l'œuvre, débarrassée de ces oripeaux, n'en serait que plus belle. C'est une erreur que tout le monde, au reste, n'a pas commise. Dans une savante édition du *Manciple's Tale* (Berlin, 1929), qui mériterait d'être mieux connue, G. Plessow a fort bien montré, à propos de ce conte, que l'usage méthodique et conscient de la rhétorique fait partie intégrante du texte et, pour tout dire, de l'art de Chaucer. Ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'il en soit toujours et partout ainsi dans l'œuvre du poète. Ainsi le *Conte de l'Homme de Loi* apparaît nettement comme un exercice d'application des procédés de la rhétorique à une simple histoire. Mais, si l'on cherchait à la dégager des ornements qui la surchargent, comme on le fait aujourd'hui pour un tableau ou un monument, est-il bien sûr qu'on n'emporterait pas en même temps un morceau de sa substance? Qu'adviendrait-il, par exemple, de la plus gracieuse de ses comparaisons, 'Have ye nat seyn somtime a pale face...' (vv. 645-651)?

Mais il y a plus. La rhétorique du temps de Chaucer n'était pas seulement l'art d'enjoliver et de varier, c'était aussi l'art de composer. Certes, il faut encore tenir compte, dans le cas d'un auteur tel que Chaucer, de ce que M. Ed. Faral appelle "un sens naturel, d'où vient que même sans penser à la théorie, le génie d'un écrivain applique les règles d'instinct et fait spontanément des trouvailles heureuses" (*Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, p. 328); mais un homme aussi cultivé que ce très grand poète était forcément tout pénétré de l'enseignement de son temps. Or, en ce qui concerne les lettres, cet enseignement comportait de multiples exercices de composition fondés sur la rhétorique. M. E. Vinaver faisait naguère observer que les poètes français du moyen âge, lorsqu'ils composaient des romans en vers, appliquaient les règles ainsi apprises; il a montré, à propos de la *Suite du 'Merlin'*, que cette œuvre s'explique aisément si l'on y reconnaît l'emploi suivi de la 'digression',

et il ajoute : "The discipline which in the later Middle Ages was to be largely reduced to mere stylistic ornamentation had not at that time lost its original composing function." Ceci n'est-il vraiment valable que pour le *xii^e* siècle? Mlle Everett ne le pense pas. Elle s'efforce de montrer, en prenant Chaucer pour exemple que, chez lui, l'art de la composition repose sur l'enseignement de la rhétorique. Ne parlons même pas du *Nonne Preestes Tale* où Chaucer emploie ouvertement tous les procédés de développement prônés par les rhétoriciens, interprétation, comparaison, prosopopée, apostrophe, digression, description. Dans ce savant badinage, il n'est pas toujours facile de discerner quand le génial conteur applique les règles en bon élève et quand il les parodie. Mais Mlle Everett n'a pas de peine à nous convaincre que ce conte, tout comme ceux du Dépensier et du Pardonnaire, sont bâtis suivant ces règles. Elle essaie même d'attribuer à l'influence de la rhétorique la belle symétrie du *Conte du Chevalier*, et elle va jusqu'à endosser sur ce point les hypothèses ingénieuses que W. Frost a développées dans un article de la *Review of English Studies* (1949), "An Interpretation of Chaucer's Knight's Tale", quand il écrit :

'Much of the beauty of the *Knight's Tale*... resides in a certain formal regularity of design. Thus the May-songs of Emelye and Arcite... come at two crucial points in the plot; while early May is also the time of the final contest that will make one hero happy and the other glorious. Thus the tale begins with a wedding, a conquest and a funeral and ends with a tournament, a funeral and a wedding.'

Avouerai-je que je demeure sceptique? Plutôt que de rapporter le mérite de ce bel équilibre à un plan préalable établi de sang-froid comme le lycéen pour sa dissertation, je préfère l'attribuer au génie spontané du narrateur. On peut toutefois ajouter avec Dorothy Everett : "a genius which has known the discipline of a training in medieval rhetoric, or, more properly speaking, in the 'art' of poetry."

Ce qu'il est plus vraisemblable de porter au crédit de la rhétorique, c'est l'emploi typique que Chaucer fait, dans certains cas, de la répétition du même mot ou de termes se rattachant à la même idée. Quand l'auteur du *Livre de la Duchesse* répète le mot *slepe* sept fois au cours des quarante-cinq premiers vers de ce poème et onze fois entre les vers 223 et 276 (avec *aslepe* et *sleping*); quand, dans la description de la chasse, les mots *hunte*, *hunte*s, *hunten*, *hunting* reviennent à huit reprises dans les vers 345-385; ou encore quand, dans le *Conte de la Prieure*, l'auteur insiste à cinq reprises sur le mot *litle* (*a litel scole*, *a litel clergeon*, *hir litel sone*, et deux fois dans le même vers *This litel child*, *his litel book lernynge*), il ne saurait être question de négligence ou de pauvreté de vocabulaire. Un artiste de la qualité de Chaucer le fait intentionnellement, se souvenant sans doute de ce que la rhétorique enseignait sur l'usage de la répétition.

Il y aurait, du point de vue du style et du vocabulaire, une belle étude à faire sur l'œuvre poétique de Chaucer. La méthode statistique mise au point par M. Guiraud en particulier dans ses *Caractères statistiques du vocabulaire* (Paris, 1954), donnerait vraisemblablement des résultats intéressants. C'est du moins ce que m'a suggéré la lecture de la belle conférence de Dorothy Everett, dont la disparition subite est si regrettée.

M. Gordon Hall Gerould, professeur émérite à Princeton et médiéviste bien connu, vient de réunir en volume une gerbe de six *Chaucerian Essays*³ dont cinq sont inédits. Ils traitent d'aspects très divers : *Chaucer's Calendar of Saints* (pp. 3-32) ; *The Social Status of the Franklin* (pp. 33-54) ; *The Vicious Pardoner* (pp. 55-71) ; *Some Dominant Ideas of the Wife of Bath* (pp. 72-80) ; *The Serious Mind of Chaucer* (pp. 81-93) ; *The Limitations of Chaucer* (pp. 94-102). L'auteur de *The Ballad of Tradition* et de *Saints' Lives* est un excellent connaisseur du moyen âge anglais. Ses remarques ont souvent une portée générale.

C'est le cas, par exemple, pour les deux derniers de ces essais où M. Gerould défend Chaucer contre certains reproches, entre autres celui d'être un *jester*, un simple amuseur, et rappelle ses côtés sérieux, le sentiment de pitié, de compassion, qu'on trouve sinon "throughout the *Canterbury Tales*", du moins dans un nombre appréciable de ces contes. M. Gerould écrit très justement : "His exaltation of pity is closely related to his power of using restrained understatement to emphasize the pathos of some human situation." Mais il va peut-être un peu loin quand il ajoute : "Repeatedly the plight of the innocent, of the deserted, of persons in one way or another caught inexorably by evil fortune or threatened with disaster is developed with tragic force." Je sens bien chez l'auteur de *Troilus* cette impression de pitié sincère pour les malheurs qui accablent les pauvres hommes. Cette commisération est au fond une des faces de son ironie foncière. Je vois moins où se trouverait manifesté avec force le sentiment du tragique. Ecrire à propos de ce parfait conteur, "only by sympathy and compassion is the dangerous life of man to be borne. The world is full of absurdities, to be sure, but there is no safety in it", n'est-ce pas lui attribuer les préoccupations existentialistes d'un homme de 1950? M. R. K. Root, dans son admirable livre *The Poetry of Chaucer*, disait très justement :

Troilus as he eagerly watches for the returning form of Cressid, Arcite taking his last leave of his kinsman and his love, Dorigan as she goes to keep her terrible tryst, Constance comforting her little son, Virginus dooming his daughter to the death that shall vindicate her honor, Griselda preparing for the wedding feast of the rival who is to supplant her, above all the matchless story of the murdered schoolboy singing his Alma Redemptoris—these show the touch of pathos in its purest form and the list might be indefinitely extended.

Bien que je fasse des réserves sur ces derniers mots (indefinitely extended), je crois que ces lignes mettent en lumière ce qu'il y a de pathétique, de profondément touchant chez Chaucer. Mais je ne saurais suivre M. Gerould quand il soutient qu'il y a chez lui un "element of tragedy associated with the pathos". Non. Ce courtisan, cet habile diplomate, cet enfant gâté de la fortune qui ne connut guère de revers qu'à l'automne de sa vie, a comme écrivain beaucoup de qualités. Mais prétendre qu'il y a chez lui le sentiment du tragique, c'est aller beaucoup trop loin.

D'ailleurs, d'où la contestation est-elle venue? De ce qui est, au fond, un point de détail. De l'apostrophe du poète qui, vers la fin de *Troilus & Criseyde* (l. V, str. 256), s'écrit "Go, litel book, go litel myn tregedie". Et les commen-

3. Princeton, University Press, 1952, VIII + 103 p., \$ 2.00. — G. H. Gerould vient lui aussi de s'éteindre le 10 avril dernier, après une vie active et bien remplie.

tateurs, à l'envi, d'insister sur le fait que, dans ce passage, "tragédie" n'a pas le sens moderne du mot, mais la valeur qu'on lui donnait au moyen âge et que définit si bien le moine des *Canterbury Tales* quand il narre, après Boccace, "de casibus virorum illustrium" :

Tragedie is to seyn a certeyn storie...
Of him that stood in greet prosperitee
And is y-fallen out of heigh degree
Into myserie, and endeth wrecchedly.

(C. T., B 3163 ss.)

C'est contre cette interprétation de "tragédie" que s'élève M. Gerould; il ne m'a pas convaincu. Il est d'ailleurs le premier, dans l'étude qui clôt ce volume, à insister sur ce qu'il appelle fort bien les limitations du génie de Chaucer. Il rappelle que le sentiment de la nature chez lui est très livresque : "He did not see it with a fresh eye, ...it was charged with the emotions felt by others in many times"; mais son art consommé fait illusion. "All in all, he was a poet of the town rather than of the country, a poet to whom nature in the restricted sense was important only as it furnished a setting for men and women". De même, Chaucer ne brille que rarement dans la poésie lyrique. C'est en outre un prosateur assez médiocre, etc., etc. A quoi bon ces constatations? C'est comme si l'on venait dire que Milton ne possède pas la *vis comica* ou Wordsworth la tête épique. Chaucer doit être jugé sur ce qu'il est, un conteur incomparable et un grand romancier. S'il est nécessaire de marquer ces limites, c'est contre ceux qui, dans leur ignorance, font de lui le "père" de la poésie anglaise. On connaît la rengaine : "Enfin Chaucer vint qui, le premier en Angleterre..." M. Gerould a raison de souligner qu'à côté des *Canterbury Tales* et de *Troilus*, et sans remonter jusqu'à *Beowulf* et *Maldon*, il y a la *Perle*, *Sire Gauvain* et *le Chevalier vert*, *Pierre le Laboureur*, etc. Ce sont de très grandes œuvres, en un sens beaucoup plus révélatrices des lettres médiévales que les poèmes de Chaucer. *Beowulf*, *Sire Gauvain*, *Pierre le Laboureur* expriment leur époque; mais les *Contes de Cantorbéry*, *Troilus* sont de tous les temps : ils gardent, aujourd'hui encore, une éternelle jeunesse.

A côté de ces considérations générales, le livre de M. Gerould contient des études de détail. Quelques remarques, pour terminer, sur la première d'entre elles. L'auteur a eu la curiosité de relever les noms de saints qui émaillent les œuvres de Chaucer. Ils sont au nombre de quarante-deux. Rien à en tirer quant à la position religieuse ou le degré de piété du poète. Mais il est frappant que tous ces saints, à l'exception de sept, apparaissent dans le calendrier d'un missel de Westminster rédigé entre 1362 et 1386 : s'agit-il donc de saints particulièrement vénérés à l'époque à la cour d'Angleterre? M. Gerould n'est pas loin de le penser. Je reste, quant à moi, sceptique. La culture de Chaucer est trop vaste pour être emprisonnée dans le cadre de l'Angleterre ou de la cour. D'ailleurs, sur le plan religieux, le moyen âge ne connaissait guère de frontières, tout au plus des particularismes. Aussi, quoi de plus naturel pour les Anglais de toute condition que le poète met en scène, que d'invoquer des saints du cru, saint Edouard (le Confesseur), saint Thomas (de Cantorbéry), saint Cuthbert, saint Dunstan, sainte Frideswithe, saint Kenelm? Mais, à côté de ceux-ci, on rencontre tout naturellement des apôtres (Pierre, Paul, Jean, Jacques, Thomas, Simon), la Vierge Marie et sainte Anne sa mère, la sainte

Trinité, la sainte Charité, sainte Marie l'Egyptienne, sainte Hélène, des Pères de l'Eglise (Jérôme, Augustin, Bernard), des fondateurs d'ordre (saint Benoît, sainte Claire). Après quoi, si on laisse de côté sainte Cécile, dont la vie fait l'objet du *Conte de la seconde Nonne*, il reste saint Denis (de France), saint Julien (l'Hospitalier), saint Yves, saint Eloi, saint Josse, saint Giles, sainte Godeliève, saint Léonard, saint Martin, saint Valentin, saint Nicolas (de Myre), saint Urbain. Si l'on tenait compte des œuvres en prose (*Mélibée*, le *Conte du Curé*), il faudrait en ajouter encore quelques autres.

Quelle conclusion tirer de cette énumération? M. Gerould fait observer que, dans ce catalogue, il est plusieurs saints peu connus en Angleterre, saint Yves, par exemple, ou sainte Godeliève. Si le nom de saint Josse, vénéré surtout en Picardie, ne figurait dans le missel de Westminster, on l'aurait sans doute rangé dans cette catégorie. Ce saint, on s'en souvient, est invoqué par la bourgeoisie de Bath, à propos de son quatrième conjoint, le bambocheur Metellius :

I seye, I hadde in herte greet despit
That he of any other had delit.
But he was quit, by God and by Seint Joce!
I made hym of the same wode a croce

(C. T., D 481 ss.).

W. W. Skeat a conjecturé que Chaucer s'est souvenu d'un quatrain de Jean de Meun dans son *Testament*, texte familier à notre poète, où le nom *dant Joce* (et non saint Josse, remarquons-le) rime avec *croce*, mais où la situation est la même : c'est une épouse qui fait payer à son mari ses infidélités. M. Gerould opine dans le même sens, mais n'admet pas comme Skeat que *Joce* soit là pour rimer avec *croce* "Chaucer—most adept of craftsmen—surely never needed to go hunting for a rhyme". Je n'en suis pas du tout certain. Les poèmes de Chaucer, comme toute poésie rimée, sont pleins de chevilles, mais si bien choisies, si habilement amenées, si naturelles qu'elles n'ont pas l'air d'être des chevilles. N'est-ce pas un des points qui distinguent les grands "craftsmen" des médiocres rimailleurs? Je suis persuadé, au contraire, que dans le petit problème soulevé par M. Gerould, tout s'explique assez aisément si l'on admet que beaucoup de ces noms sont là *simplement pour la rime*. Quand le poète nous dit de son air candide à propos de la Prieure que :

Hire gretteste ooth was but by Seinte Loy

(C. T., A 120).

ne nous y trompons pas : le patron des forgerons et des maréchaux ferrants n'intervient là que pour rimer avec *coy*. Tout comme il n'est là dans le *Conte du Frère* :

I pray God save thee, and Seinte Loy!

(C. T., D 1564).

que pour rimer avec *boy*. Et si le charpentier (*Conte du Meunier*, C. T., A 3449) s'écrie : "Help us, Seinte Frydeswyde", c'est parce qu'au vers suivant, il y a "what hym shal *bityde*". C'est encore le cas quand, dans le *Conte de l'Intendant*, le clerc John invoque *seint Cutberd* (C. T., A 4127), pour le faire rimer avec *answerd*. Ou encore quand le marchand (*Conte du Marin*) dit :

And by that lord that clepid is Seint Yve

(C. T., B 1417).

c'est que la rime est *thryve*. Et ainsi de suite.

Je me suis livré à un calcul facile. On rencontre dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Chaucer cent quatre fois la mention d'un nom de saint. Or, cinquante-cinq fois (soit un peu plus d'une fois sur deux), il est à la rime, vingt-sept fois en premier vers du couplet, vingt-huit fois en second vers. Il me semble que ce dénombrement est assez concluant.

Et s'il fallait une autre preuve, on la trouverait dans le fait suivant : on a été fort intrigué par deux noms de saints qu'invoque l'aubergiste Harry Bailly. L'un se présente lorsque ce personnage commente le conte de Mélibée :

as I am faithful man,
And by the precious corpus Madrian,
I hadde lever than a barel ale
That Goodelief my wyf hadde herd this tale!

(C. T., B 3081 ss.).

Le second, lorsqu'il s'adresse au médecin et qu'il dit :

So moot I theen, thou art a propre man
And lyk a prelat, by Seint Ronyan!

(C. T., C 310).

Puis quelques vers plus loin, parlant au pardonnaire :

Telle us som myrthe or japes right anon,

celui-ci répond, comme en écho :

It shall be doon, quod he, by Seint Ronyon!

(C. T., C 320).

Dans le premier, *Madrian*, on a cru retrouver soit saint Materne, soit saint Mathurin, ou encore saint Médard. A supposer que l'une de ces conjectures soit exacte, il s'agit en tout cas d'une déformation — authentique ou non, qui le dira? — mais faite à dessein pour rimer avec *man*.

Le second, *Ronyan* ou *Ronyon*, a donné plus de tablature aux commentateurs. Les candidats sont nombreux depuis saint Ronan, cher aux lecteurs de *St. Ronan's Well*, Romuald, Romold, Runbald — les Bollandistes aidant — jusqu'à Ninian, Trinyon et Trimman. "It is evident, confesse M. Gerould, that we shall never know what saint Chaucer meant Harry Bailly to have in mind when he swore by St. Ronyan." A moins qu'il ne s'agisse tout simplement de ce que F. Tupper (*Journal of English and Germanic Philology*, XV, 1910, 60) appelait "a ribald pun", *Ronyon* évoquant en effet *rummon*. De toute manière, il fallait pour un juron un mot sonore rimant avec *man* ou *anon*. Pour l'inventer, on peut faire confiance à l'imagination et à la verve parfois salace du grand conteur anglais.

Sa façon d'amener les noms de saints paraît si naturelle que, depuis un siècle qu'on étudie Chaucer à la manière des philologues, personne ne s'était avisé de se demander pourquoi il emploie tel nom plutôt que tel autre. M. Gerould a raison d'attirer notre attention sur le calendrier du missel de Westminster contemporain du poète. Mais l'examen de ces noms nous permet surtout d'avancer un peu plus encore dans la connaissance du métier de l'écrivain.

FERNAND MOSSÉ.

UNE RÉCENTE BIOGRAPHIE DE FIELDING*

Tout en lisant le copieux ouvrage que M. H. Dudden vient de consacrer à Fielding j'étais hanté par les vers où l'un de nos poètes (n'est-ce point Chénier?) célèbre "Homère respecté". J'avoue que ce "respecté" m'avait souvent, dans le passé, paru un peu plat, et amené peut-être par la rime. Et cependant à la réflexion il semble bien que ce mot définisse mieux qu'un autre la nuance du sentiment que fait naître une œuvre, à partir du moment où elle est devenue *classique*. Et s'il s'était ainsi imposé à moi, sans doute est-ce parce que j'avais cru sentir dans ces volumes une nouvelle atmosphère : pour la première fois peut-être, depuis qu'on écrit sur Fielding, voici un livre paisible, à égale distance du panégyrique et du réquisitoire. C'est comme si Fielding avait enfin conquis cette "jeunesse de gloire et d'immortalité" que la postérité finit toujours par accorder au génie. Il lui aura fallu deux siècles pour atteindre ce sommet.

Au reste c'est seulement vers la fin de ses deux cents années de vie posthume qu'ont paru sur lui les études constructives qui l'ont enfin mis à sa vraie place, à l'abri de la hargne de Richardson, des condescendances de Thackeray, du plaidoyer compromettant de Henley. On peut dire que la toute première fondation avait été posée dès 1883 par l'admirable petit livre d'Austin Dobson, à la fois si érudit, si aimable et si fin : il devait le compléter par une série d'essais familiers, intimes et presque affectueux. Puis vint en 1910 le livre capital de Mlle Godden, que suivirent les travaux de P. de Castro, savant modeste et minutieux. En 1918 paraissait la magistrale biographie de W. L. Cross, si impeccablement documentée qu'elle rendait superflu pour longtemps tout travail de même espèce. En 1923 deux thèses françaises essayaient d'unir l'étude de l'œuvre et celle de l'homme. Enfin en 1926, couronnant ces efforts, le Professeur Blanchard, dans son livre *Fielding the Novelist, a study in historical criticism*, faisait l'historique et comme le bilan des résultats acquis. Les vingt-cinq années qui se sont écoulées depuis lors n'ont guère vu paraître comme travaux sérieux que quelques articles, deux ou trois éditions soignées comme celle de *Joseph Andrews* par P. de Castro, celle des romans à la *Shakespeare Head Press*, ou la petite réimpression, si probe, de *Jonathan Wild* dans les *World's Classics*; trois ou quatre volumes encore, dont les auteurs refaisaient, avec plus ou moins de talent, le portrait de l'écrivain. Rien de réellement important ou révélateur depuis vingt-cinq ans. Faut-il donc maintenant prononcer sur Fielding le "Tout est dit" final, et l'enrouler dans le fameux linceul de pourpre où l'on oublie parfois les grands classiques — au moins provisoirement?

M. Dudden ne l'a pas cru. Je ne suis pas tout à fait sûr qu'il ait eu raison.

* F. HOMES DUDDEN, D. D. : *Henry Fielding. His Life, Works and Times*. Oxford, The Clarendon Press., 2 vol., 1183 pages. £ 5.5 s. net.

En deux gros volumes (près de 1.200 pages) il s'est efforcé de nous donner sur Fielding un ouvrage d'ensemble : biographie, portrait psychologique et portrait littéraire, résumé des œuvres, esquisse du milieu politique, moral et social dans lequel elles ont paru. S'il avait entièrement accompli son dessein, nous aurions là une sorte d'inventaire, sans recherches originales ou découvertes personnelles, une Somme pure et simple de tout ce qui est désormais établi sans conteste. Certes on n'est pas loin de trouver cela dans les gros volumes de M. Dudden; et les spécialistes les liront avec intérêt et sans surprise. Tout au plus s'étonneront-ils que les emprunts, évidemment nombreux, n'y soient qu'assez rarement signalés. Donnons un seul exemple, pris entre beaucoup : le chapitre XXXI retrace en grand détail l'histoire du *Covent-Garden Journal*, y distingue la part de Fielding de celle de ses collaborateurs, raconte "*The Paper War*", indique les dessous de cette querelle, etc. Or tout cela a été déjà minutieusement étudié et mis en lumière, pour la première fois, par G. E. Jensen dans son édition du *Covent-Garden Journal* (1915) dont l'introduction et les notes sont des modèles d'intelligente érudition. Une référence reconnaissante à ce travail considérable eût été toute naturelle — et utile. Il y aurait mauvaise grâce à insister ici, et je passerais pour ma part sur cette carence, si notre auteur n'avait eu tendance à ajouter aux résultats positifs, obtenus par d'autres chercheurs qu'il ne nomme guère, des affirmations ou conjectures personnelles un peu moins sûres. Comment un lecteur non averti pourra-t-il s'y reconnaître?

On trouvera par exemple, aux pages 149 et suivantes, une "reconstruction" des amours et du mariage d'Henry Fielding et de Charlotte Cradock, où la fantaisie romanesque brode de manière curieuse sur les faits connus : On nous peint d'abord des hésitations du jeune homme "knowing that his income was precarious and hardly adequate to support her in the comfort to which she was accustomed", puis, au bout de quatre années "a sudden, irresistible impulse of passion", aidé peut-être "by the appearance of some wealthy suitor, whose addresses were favoured by her domineering and ambitious mother". L'enlèvement suit; et le reconstituteur de préciser qu'il dut avoir lieu "one dark and rainy November night". De telles fictions, même présentées comme "not absolutely certain", même étayées par des références à *Tom Jones* ou *Amelia*, sont à rejeter : car si un biographe s'y laisse entraîner, comment condamnera-t-il ensuite ceux qui, par une démarche semblable, identifient Fielding avec le "protégé" de Lady Bellaston ou avec le médiocre Booth? Comment repoussera-t-il, simplement parce qu'elle contredirait l'image respectable qu'il veut nous donner, telle ou telle "generally accepted tradition", telle affirmation de Murphy — lequel après tout est le seul biographe qui ait pu faire état de témoignages directs? J'ai assez protesté autrefois contre les détracteurs injustes de Fielding pour demander que ses biographes ne romancent pas sa vie dans le dessein de l'"embellir".

Je m'empresse d'ajouter que M. Dudden, la plupart du temps, cherche à éviter les excès; mais il n'y réussit pas toujours. Si intéressant par exemple, si méritoire et si utile qu'ait pu être le travail — disons mieux, la *besogne* judiciaire de Fielding, n'y a-t-il pas quelque exagération à écrire : "he was indeed, by very far, the greatest magistrate of his time"? Ce qui n'empêche point le compte rendu des activités de Fielding magistrat (déjà très bien

fait par B. M. Jones en 1933) d'être l'une des parties les mieux venues de cet ouvrage. Qui sait? Peut-être M. Dudden est-il plus près que moi de la vérité biographique lorsqu'il développe longuement ces portions, qui pour d'autres ne sont que des à-côtés. Il se peut en somme que les romans n'aient point eu dans la vie de Fielding l'importance unique, essentielle qu'ils ont dans nos goûts. Certains de ses contemporains n'ont voulu voir en lui que l'auteur de comédies, ou le polémiste, ou le magistrat, ou l'essayiste. Isoler et étudier principalement le romancier, c'est peut-être commettre une faute de perspective... Tant pis! je continuerai pour ma part à la commettre, volontairement et sans remords. Et si la moitié à peine des pages de M. Dudden sont consacrées au roman, ce sont ces pages-là, je l'avoue, que je voudrais retenir avant tout.

Or c'est justement ici que l'on serait amené à faire le plus de réserves. L'annotation, l'éclaircissement, l'information, tout ce qui pourrait aider à réaliser enfin cette *bonne* édition des romans de Fielding que les éditeurs anglais ou américains ne nous ont pas encore donnée, tout cela est en réalité ou en puissance ici, et l'on ne saurait trop rendre hommage au labeur et à la conscience de l'auteur. Personne actuellement ne serait mieux qualifié que lui pour annoter Fielding. Par contre l'étude proprement littéraire, artistique, du sujet est trop souvent conventionnelle, froide. Surtout, elle est présentée sous une forme si scolaire, si raide et mécanique que certains lecteurs ne pourront parfois réprimer un léger sourire. Voyons *Joseph Andrews* : "The literary influences which operated on Fielding in the construction of his novel must next be considered. These influences were four..." Suit l'énumération de ces quatre influences, dûment numérotées. Quant à l'intrigue, qui "se divise en trois parties", elle est entachée de "four chief weaknesses". Quatre, qui sont énumérées en bon ordre. Puis *Joseph Andrews* est envisagé successivement comme "novel of manners", comme novel of adventure", et comme "novel of character". La réalité toujours vivante du roman fieldinguesque s'accommode mal de méthodes aussi quantitatives, et les choses sont heureusement moins simples qu'elles n'apparaissent ici. Mais nous serions entraînés beaucoup trop loin si nous voulions discuter à fond, comme on serait tenté de le faire, cette partie de l'exposé de M. Dudden.

Tel est cet ouvrage, abondamment informé, touffu plutôt que riche, et débordant de bonnes intentions. Quiconque aime *Tom Jones*, *Joseph Andrews* et *Amelia* se plaira à y raviver ses souvenirs. Disons qu'à tout prendre il constitue une introduction honorable aux études qui vont sans doute célébrer cette année le second centenaire de la mort de Fielding.

Aurélien DIGEON.

CONSTABLE*

C'est un plaisir que de tenir dans ses mains, et de pouvoir mettre dans sa poche, ce modeste classique que sont les *Memoirs of the Life of John Constable* par son ami C. R. Leslie, publié pour la première fois en 1843, la même année que parut le premier volume de *Modern Painters*.

Cruellement amputé de marges — j'aurais préféré, dans le même format, sur le même papier bible, cent pages de plus mais un souci de plastique s'étendant du sujet à la présentation, l'ouvrage est par contre accompagné de soixante-douze planches dont quelques-unes sont bonnes, dont la plupart donnent une idée utile de l'original. Dans le format, on ne pouvait pas faire beaucoup mieux. Mais si pour le texte on est heureux du format de poche, il faut souligner une fois de plus, à une époque où la mode est aux petits livres d'art, que c'est une mode déplorable, et qui contribue, hélas! à constituer un musée beaucoup plus radicalement imaginaire que ne le voulait Malraux. On en viendra, comme l'Espagne qui nous a gentiment offert sa Maja Vestida, au tableau sur timbre-poste avant de s'apercevoir que de toute façon et même pas seulement pour la précision du détail l'échelle compte. Elle compte particulièrement pour Constable qui est l'un de ces peintres abstraits sans le savoir qui ont mis toute leur vie, toute leur sensibilité dans la touche et l'empâtement. Au lieu de donner un tableau de six pieds réduit à moins de six pouces, n'a-t-on pas pensé qu'il pourrait être intéressant de donner un tout petit fragment significatif, un bout de nuage, photographié très soigneusement, et agrandi plutôt que réduit ?

A la vingtième page des *Memoirs* nous atteignons 1810, c'est-à-dire la trente-quatrième année du peintre et la fin de son long apprentissage. C'est dire la maigreur des données et aussi l'honnêteté de Leslie qui tout au long de l'ouvrage se contente de relier par un fil de narration très discrète les documents constitués principalement par la correspondance de Constable. Dans ces premières années elle s'échange surtout avec John Dunthorne, ce vitrier-plombier de village qui fut son premier compagnon dans la découverte de la peinture. Il a manqué à Leslie pour boucher les lacunes dans les débuts londoniens de Constable, le *Farrington Diary*, qui ne devait être publié que de notre temps. Ce que nous avons ici n'est pas très dense. Il faut avoir déjà pénétré la personnalité si humaine et si pure de Constable, et son art, pour sentir, je pense, l'accent et la valeur particulière de foi inquiète et profonde que présente une formule comme celle-ci, de 1803 : "J'ai maintenant plus que jamais la ferme conviction que tôt ou tard je ferai de bonnes peintures. Des peintures qui auront du prix pour la postérité si je n'en tire pas de profit. Cet espoir joint au grand bonheur que je trouve à la pratique même de l'art me soutient et me fait le poursuivre avec ardeur".

* C. R. LESLIE : *Memoirs of the Life of John Constable*, London, Phaidon Press, 1951, 434-xv p., 12 s. 6 d.

1. L'album "100 details from Pictures in the National Gallery" ne contient de l'école anglaise que deux visages de Gainsborough, choisis pour être rapprochés de visages d'autres écoles, et un chat de Hogarth opposé à un chien de Piero di Cosimo. Ce n'est pas ainsi -- dans l'esprit de l'hebdomadaire *Lilliput* -- que j'entends le "fragment significatif".

Pour accroître l'intérêt toutefois, des traits de mœurs et de goûts oubliés surgissent de la vie et des déboires du jeune peintre : ainsi, la vogue, alors toute nouvelle, des panoramas, dioramas et autres "ramas" comme on dirait à la pension Vauquer, dont nous ne retrouvons aujourd'hui la trace que dans les musées d'histoire naturelle, mais qui alors satisfaisait à tout ce que le philistin attendait de la peinture de paysage, et au delà.

La seconde période de la vie de Constable va de 1811 à 1816. Cinq années pendant lesquelles ce tendre cœur, cet anxieux, est, aux dépens de son art, préoccupé jusqu'à l'angoisse des pauvres progrès de ses incertaines et clandestines fiançailles. Ce n'est point que Maria Bicknelle, petite-fille du Révérend Dr. Rhudd, "Recteur" de Bergholt, ne l'aime pas. Mais c'est une bonne fille de ce temps-là, et qui semble sortie d'un roman de Jane Austen. Il faut la citer dans sa langue :

"I hope you will not find that your kind partiality to me made you view what passed in Spring Gardens too favourably. You know my sentiments; I shall be guided by my father in every respect. Should he acquiesce in my wishes, I shall be happier than I can express. If not, I shall have the consolation of reflecting that I am pleasing him, a charm that will in the end give the greatest satisfaction to my mind."

Or, le père craint le courroux du grand-père, qui tient Constable pour un barbouilleur. Et trois ans après, marqués par quelques rencontres furtives et quelques lettres de pensionnaire, elle écrit, toujours dans le même style : "Indeed, my dear John, people cannot live now upon £ 400 a year". La pression de Constable est timide, respectueuse des formes et des convenances. Quand enfin après cinq ans d'attente, à trente-huit ans et peut-être seulement parce qu'il a perdu son père et qu'il se sent désormais libre de tutelle, adulte, responsable, Constable décide d'épouser Maria en dépit de la prudence et du grand-père, c'est encore son ami Fisher, archidiacre de Salisbury, et qui doit les marier, qui s'impatiente, et qui l'invite à prendre ses dispositions, "instead of blundering out long sentences about the 'Hymeneal Altar'".

Ah, certes, cet artiste n'était pas un boucanier, qui relate ainsi sa rencontre avec Benjamin West, Président de la Royal Academy, en 1812 :

"I wished to know whether he considered that mode of study as proper for laying the foundation of real excellence. Sir, said he, consider that you have attained it."

Mais sous ce formalisme gauche et ganté, sous cette timidité douloureuse, quelles intensités se réservaient. Cowper est son auteur favori. L'affinité entre eux est profonde.



Dès 1812 l'intérêt se porte principalement sur la correspondance avec Fisher, dont l'étonnante sûreté de jugement n'eut d'égale que la franchise, et dont les conseils clairvoyants firent beaucoup pour le développement de Constable. D'un tableau peint en 1812, il écrit : "On le trouve très bien quand l'attention a été attirée sur lui; mais il faut qu'on soit mené à lui. Il ne *s'impose pas*. Et cela je crois est vrai de tous vos tableaux.....J'ai entendu remarquer de Rubens qu'un de ses tableaux *illumine* une salle, etc....."

Dans ses lettres, Constable parle beaucoup "sentiment" et peu technique. L'une des plus révélatrices est celle du 23 octobre 1821 où précisément il déclare : "La peinture est pour moi synonyme de sentiments et j'associe à mon enfance insoucieuse tout ce qui couvre les rives de la Stour; ces aspects ont fait de moi un peintre, et je suis reconnaissant. J'avais souvent songé à les peindre avant de jamais toucher un pinceau". Avec quelle dilection donc il parle de ses propres coins, "my own places", et à quelle profondeur cela se situe. C'est vraiment la communion de l'enfance avec les choses, les moments d'unité quasi mystique par laquelle la détresse et la solitude de l'existant sont un instant rompus, qu'il poursuit à travers la peinture "de paysage"; de sorte qu'il se produit en lui un transfert de charge affective de ses campagnes d'enfance aux couleurs magiciennes et aux toiles où va se fixer un peu d'immanence divine. Et ainsi toute l'immense force de ce timide se trouve absorbée dans la véhémence surprenante de ces touches, dans cet affouillement perpétuel de l'opaque, dans l'écrasement voluptueux des contours bousculant les stéréotypes, les formes intellectuelles et conventionnelles pour trouver l'immédiat de la lumière et le drame de l'instant fugitif et éternel.

Immanence. Le mot me paraît exprimer Constable autant que transcendance conviendrait à la recherche de Turner; c'est pourquoi, peut-être, Constable aujourd'hui paraît si proche et Turner si lointain; mais aussi c'est pourquoi de son temps et pendant un demi-siècle il a été la victime de Ruskin et de tous ceux qui voyaient en lui le dernier des Hollandais et non pas le premier des modernes, l'homme du monde extérieur et de la représentation étroite opposée au Grand Art. Ne s'y prête-t-il pas, lui qui a si bien les défauts de ses vertus, lui qui veut si fort ce qu'il veut, mais qui le sait si imparfaitement, et qui note presque avec satisfaction une boutade de Fuseli : "I like the landscapes of Constable; he is always picturesque... but he makes me call for my great-coat and umbrella". Comme si ces paysages étaient *praticables*, comme si mouillaient ces nuages! Pour Ruskin, Turner perçoit d'un coup d'œil la somme totale de "vérité visible accessible à l'intelligence humaine". Constable, lui "perçoit dans un paysage que le gazon est humide, les prairies plates et les rameaux ombreux; c'est-à-dire à peu près autant, je suppose, qu'en pourraient saisir à eux deux un faon intelligent et une alouette". C'est la boutade de Fuseli en plus venimeux. C'est le même procès fait à la *matérialité* de Constable, qui n'est en fait que l'apparente déshumanisation due à l'abandon héroïque des anciennes conventions.

C'est dans une passion quasi religieuse que Constable trouve la force de poursuivre le combat du vert contre le brun, des tons froids contre les tons chauds, de faire, scandale que nous ne soupçonnons plus aujourd'hui, des tableaux à premiers plans "froids". Oui, Constable en visite chez ce Sir George Beaumont qui est le Mécène mesquin et dictatorial de ce temps, et qui *expliquait* que la difficulté dans un paysage est de savoir où placer son arbre brun, et qui posait en principe que la dominante d'un tableau devait être la couleur d'un violon ancien, Constable trouve une réponse dont la "matérialité" pure cache un geste révolutionnaire, même à ses propres yeux, lorsqu'il va chercher un vieux violon et que, simplement il le pose sur la pelouse.

Constable a le don des grands artistes naturels de voir ce qu'il fait comme un objet qui lui a échappé et dont il ne craint pas, la modestie perdant alors

tout sens, de reconnaître la beauté. De son "Bateau traversant une écluse", à l'exposition de l'Academy de 1824, il écrit : "Sa lumière est de celles qu'on n'éteint pas, parce que c'est la lumière de la nature". C'est du même tableau qu'il dira plus tard, remué comme nous le serions : "il est argenté, venté, délicieux, toute santé, sans rien qui stagne". Mais aujourd'hui il ajoute : "Peut-être les sacrifices que je fais à la clarté et à l'éclat sont-ils trop grands, mais ces choses sont l'essence du paysage... Ma facture les mécontente presque tous, et tous les scolastiques".

Et ici nous touchons au nœud du problème de Constable.

Il veut sa fin, cette clarté, cet éclat ; mais il ne veut pas ses moyens, cette facture véhémence qui leur est associée et que nous trouvons superbe. Il n'ose pas suivre cette logique intérieure. C'est un révolutionnaire honteux. Loin d'assumer sa technique, il s'en tire, dans cette lettre du 8 mai 1824, par une citation de Sterne : "Sterne dit qu'il n'a égard à nulle règle, mais qu'il cherche comme il peut le chemin du cœur." On voit là comme Constable fut loin de ces peintres de l'école française qui allaient beaucoup devoir à ses découvertes. Pour eux la recherche d'un langage, d'une "écriture", est un effort conscient, positif, cohérent. On pourrait presque dire que pour eux le plaisir d'employer certains moyens pour arriver à certaines fins n'a d'égal que la peine pour Constable d'avoir à employer ces moyens. Il y a là, pour un artiste, une dissociation navrante, un périlleux amoindrissement de la joie de créer et de son unité. Cela explique la lenteur de Constable à former son "langage", les hésitations, la discrétion, les retours avec lesquels il s'en sert : non seulement il est à la fois un créateur et un empirique, mais il est sans cesse freiné et par le respect humain et par l'incertitude qui lui vient des hommes, de ses propres valeurs. C'est un trait individuel, mais qu'une certaine disposition dans la nation à remettre les arts plastiques à leur place n'est pas sans encourager.

Si peu sûr de ses voies, si battu en brèche par l'indifférence, l'hostilité, le dédain, si méconnu des siens, Constable se consacre à son art sans rien retenir, totalement, héroïquement. Son biographe note qu'il finit par ne plus savoir se promener, tant le moindre aspect l'absorbe et l'immobilise. Tout exercice lui est devenu étranger. Et il va de soi qu'à un tel régime de vie, l'anxiété, la nervosité gagnent. Il souffre cruellement de la froideur inébranlable du public : en 1824, au faite de son génie, il est encore considéré comme un excentrique, obstiné, un peu ridicule dans ses "affectations". Peut-on s'étonner qu'il écrive à l'admirable mais unique Fisher : "Quoique assez coriace, je crois vraiment que mon cœur se serait brisé si vous n'aviez pas été là... J'ai longtemps chancelé sur le seuil, et trébuché dans le chemin, et jamais jeune homme ne fut plus près d'être perdu..."

Pieux, conservateur, antiromantique — croit-il (son oraison funèbre sur Byron, c'est que le monde en est bien débarrassé mais que subsiste la bave mortelle de son contact) — anti-révolutionnaire et nationaliste, Constable se méfie des Français. La peinture de David lui apparaît comme un violent et grossier exhibitionnisme, et lui fait proférer des insultes. Cela le blesse dans la mesure même où l'enchanté ce tableau de Watteau dont il dit si joliment qu'il "semble *peint au miel* si moelleux, si doux, si délicieux"... "cette chose impénétrable et exquise rendrait vulgaires même Rubens et Paul Véronèse..."

C'est de Paris, comme on sait, que lui viendra la gloire. C'est l'admirable Fisher qui lui conseille de laisser partir pour Paris ce *Haywain*, cette *Charrette à foin* qu'il achèterait lui-même s'il avait de quoi. Comme doué de prescience, il écrit : "Le stupide public anglais qui ne sait pas juger par lui-même commencera à penser que vous valez quelque chose si les Français font de vos œuvres une affaire d'état. Il y a longtemps que vous vivez dans l'erreur : on n'achète pas un tableau parce qu'on l'admire mais parce que quelqu'un d'autre le convoite." Et en effet Paris — les artistes sinon les critiques — est remué comme l'on sait ; et par un effet hélas ! trop naturel de compensation, comme si sa propre peinture était typique de ce que l'on trouve, sinon de ce que l'on apprécie en Angleterre, Constable parle avec condescendance de la misère de ces pauvres Français qui n'ont pas de peinture naturelle. N'importe, à commencer par Delacroix, Constable la féconde, cette peinture française, et malgré lui elle est son héritière. Pour l'avoir méconnu, et ses découvertes, l'Angleterre aura les Préraphaélites. C'est une histoire morale.

La femme adorée de Constable mourut tuberculeuse en 1828. En 1829, à cinquante-trois ans, il fut élu à la Royal Academy comme par indulgence. Il prit cela avec l'amertume qui convenait. Il n'avait plus de goût à vivre, mais il en avait encore à peindre. En 1832, l'année que mourut Fisher, le dénouement de la vieille affaire du *Waterloo Bridge* vient rompre sa tristesse. C'est dans l'œuvre de Constable un tableau singulier par l'absence d'émotion préalable et antérieure à l'art ; ce que Flaubert appelait "l'émotion de mon idée", c'est-à-dire celle qui s'engendre de la création même, en prenant la place. Cette grande pièce historique était en chantier depuis 1819, et fut encore retravaillée après l'exposition de 1832. Nulle intimité de bief ni d'ombrages, mais cette ample et dure Tamise à saveur marine, le grand pont clair au fond barrant la toile, et pour l'inaugurer ces barges et chaloupes arborant grand pavois. On l'a vu à Paris, éblouissant après un siècle (un marchand de tableau jadis l'avait passé au noir) de clarté et d'audace. Mais l'ami Stothard quand il le vit hocha la tête et dit seulement : "Very unfinished, sir !" Aux yeux des pontifes il avait abusé outrageusement du couteau à palette, instrument démoniaque. Abusé de ces pointes argentées, dardées et glissées partout à travers le tableau, simulant le pullulement frémissant de la lumière. C'est manqué, dirent les juges, parce que ce n'était pas un Canaletto. Mais Leslie, notre biographe, qui est devenu le grand soutien de Constable après la mort de Fisher, Leslie remarque : "Je me risquerai à faire observer que la splendeur de midi de son coloris ferait paraître comme un clair de lune presque n'importe quel Canaletto placé à côté d'elle."

En 1833, Constable, sur le tard, devient conférencier. Il fait alors retour sur lui-même et profession de foi. Il indique ce qu'il a poursuivi, la lumière, la rosée, la brise, la fraîcheur et le duveté du réel, ce qu'aucun peintre, dit-il, n'avait encore rendu parfaitement. Il fallait sans doute en effet qu'un grand peintre fût né meunier pour peindre le vent. Seulement il faut comprendre l'ampleur du malentendu entre Constable et ses compatriotes, assorti d'un malentendu de l'artiste avec lui-même, pour comprendre aussi et pour excuser ce qui nous afflige, cet effort de compromis que représentent les tableaux d'exposition par rapport aux admirables études où le souffle divin passe si intense et où la peinture est si pure et si neuve. Le *Champ de blé* ou *Englefield*

House sont les offres de paix d'ailleurs vaines d'un guerrier fatigué de trop longues campagnes. Paix impossible, compromis ruineux, dont dans ses conférences il poursuit la quête illusoire chez les peintres qu'il aime; il croit le voir réalisé chez Claude Lorrain, modèle de toute perfection, mais dont la vertu première est l'éclat (brightness) "qui ne dépend pas de la couleur — car quelle couleur y a-t-il à ceci?" (il élève un verre d'eau). Il tire le grand Lorrain vers lui, met en mouvement et dramatise sa sérénité, lui attribue cette impossible synthèse de la structure intellectuelle, et de l'impression momentanée qui n'existe que par la négation de la première; analysant son tableau de l'embarquement de Sainte Ursule, "rien", dit-il, "n'est esquivé dans aucune partie de cet admirable ouvrage, chaque objet est honnêtement peint, d'une facture solide, et cependant dans nul autre tableau je n'ai vu le caractère *évanescent* de la lumière si bien exprimé".

Comment expliquer que ce sensible admirateur des maîtres soit contre l'exposition de leurs tableaux, qu'il prenne en cela la succession du pétulant Hogarth, qu'il ait gémi de la décision de créer la National Gallery? C'est qu'il a trop souffert sans doute du violon de Crémone et de l'arbre brun, du point de vue du connaisseur ne tolérant l'art vivant qu'à condition qu'il se conforme à l'art mort. Contre un tel "classicisme", il est, d'instinct, romantique comme Stendhal, moderne comme Baudelaire; il croit à la vision nouvelle de chaque génération, de chaque grand artiste :

"Un édifice gothique neuf... est en réalité à peine moins absurde qu'une ruine neuve. L'architecture, la sculpture, la peinture gothique appartiennent à une époque particulière. Les sentiments qui ont guidé leurs inventeurs nous sont étrangers..."

Finalement comme dirait Verlaine, l'art, mes amis, c'est d'être absolument soi-même. Soi-même, seul avec Dieu. Soi-même dans une humilité profonde, absolue. Les conférences comme la vie de Constable semblent tendre vers ces deux phrases qui lorsque se tint à Londres il y a quelques années l'inégale exposition consacrée à son œuvre la dominaient de leur profonde et religieuse résonance : "Le peintre de paysage doit marcher dans les champs avec un cœur humble"... "A nul arrogant il ne fut jamais donné de voir la nature dans toute sa beauté"...

Cette exposition de Londres remplaçait à court intervalle une exposition Picasso. Deux sommets de l'art se succédaient : sommet de l'art évangélique, sommet de l'art luciférien.

Jean-Jacques MAYOUX.

COMPTES RENDUS

Brewer's Dictionary of Phrase and Fable (London : Cassell and Company [1952], 977 p., 25 s.).

Ce curieux dictionnaire, nous apprend *The Oxford Companion to English Literature*, est l'œuvre du Rev. Ebenezer Cobham (1810-1897) et la première édition remonte à 1870. La mention de l'éditeur : "Completely revised, enlarged and reset 1952", est rigoureusement exacte, puisque la mise à jour comprend l'introduction de mots comme *Hitlerism*, *Doodle-bug*, *Sniv*, *F.F.I.*, *Mulberry*, *The Feast of the Assumption* (dogme depuis le 1^{er} nov. 1950), *Brains Trust*, *Atlantic Charter*. Il devrait être superflu de recommander cet ouvrage, mais nous avons eu maintes occasions de constater qu'en France il est presque inconnu. Les amateurs de "mots croisés" y trouveraient de précieux renseignements; étudiants et professeurs l'explication de termes et d'expressions concernant l'Histoire, la Géographie, la Mythologie, la Bible, l'Argot, le Folklore. L'article *Hawk* nous apprend ou nous remet en mémoire toute la terminologie de la fauconnerie, l'article *Heraldry* la signification de mots comme "hauriant", "fesse", "passant gardant". Signalons encore la symbolique des couleurs et des pierres précieuses, les expressions familières se rapportant à *Money*, telles que "pong", "sawbuck", les *Misnomers* comme "forlorn hope" (dérivé du hollandais : "verloren houp" = a lost troop), "slow-worm" (corruption de "slay-worm"), les curieuses remarques sur les *Long words* (le mot le plus long, en anglais, est "antidisestablishmentarianism", sur le nom de Shakespeare, les différentes Bibles, les enseignes d'auberges ("The Bag of Nails" = corruption de "Bacchanals"), les chevaux célèbres de la mythologie et de l'histoire, et aussi la liste, longue de 6 colonnes, des expressions où figure le mot *Devil*. Cet ouvrage n'est pas seulement d'une scrupuleuse précision, nous donnant prononciation, étymologie, statistiques, il est aussi d'une lecture très attrayante, où l'on risque de perdre beaucoup de temps mais pour gagner une infinité de connaissances utiles. On aimerait connaître le nom du "réviseur" de cette édition afin de le féliciter personnellement de l'humour introduit dans son article sur *Alien* : "...Later usage has given the word a pejorative implication. An *alienist* is a physician or scientist who specializes in the study and treatment of insanity." — L. B.

PAUL C. BERG. — **A Dictionary of New Words in English** (London : G. Allen & Unwin, s. d., 176 p.).

Ce n'est pas seulement que notre époque fabrique et consomme un très grand nombre de mots, c'est que le livre, la presse, la radio les font constamment passer sous nos yeux ou dans nos oreilles. Plus que tout autre peut-être, le vocabulaire anglo-américain prolifère. Il est donc bon d'en collectionner, de temps à autre, les produits récents. C'est ce que fait M. Paul C. Berg, lexicographe amateur, dans le petit dictionnaire qu'il vient de publier. Il y recueille les termes des vingt dernières années qui ont quelque chance de survivre, il les accompagne de définitions, de citations, il donne leur prononciation et, parfois, leur étymologie.

La prononciation est quelquefois très utile, souvent superflue, A quoi bon accompagner des mots tels que *cartridge*, *pulse* ou *underline* d'une transcription phonétique? Les citations sont souvent tirées de la presse, souvent aussi de *Hansard's*. Sur les étymologies, il y aurait beaucoup à dire. Pourquoi *chemurgy* "a branch of chemistry dealing with the industrial utilization of organic raw materials", serait-il

fait sur le modèle de *metallurgy*? Pour *D-Day*, M. Berg propose "perhaps a facetious spelling of *the day*?" C'est peu vraisemblable, et je ne vois pas non plus sur quoi repose l'idée que *socialite* représente *social light*!

Dans la collection que s'est faite M. Berg, il y a beaucoup de mots d'argot, de mots de métier, de termes techniques et, bien sûr, beaucoup de vocables nés de la dernière guerre et de ses séquelles. Il y a également un grand nombre de mots savants. L'auteur ne prétend pas les reproduire tous, loin de là, il y faudrait un très gros volume au lieu des 150 pages in-12 de son livre. C'est un choix, mais un choix très éclectique où chacun trouvera certainement à glaner et que l'on consultera avec profit. — F. Mossé.

T. S. R. BOASE. — **English Art 1100-1216** (Oxford : At the Clarendon Press, 1953, xxiv + 331 p. et 96 h. t., 37 s. 6 d.).

(The Oxford History of English Art, vol. III.)

C'est le directeur même de cette grande *Oxford History of English Art* qui s'est chargé de la rédaction du tome III consacré au XII^e siècle. A propos des deux tomes précédemment parus, nous avons exposé ici même (EA I, '54, 108) les principes qui sont à la base de cette entreprise et qui visent à replacer les beaux-arts dans le cadre de l'histoire générale de l'Angleterre. Chaque volume, écrit par un spécialiste, résume l'état présent des connaissances, mais y ajoute un apport personnel non négligeable. Le Président du Collège de la Madeleine à Oxford, qui fut professeur d'histoire de l'art à l'Université de Londres et directeur de l'Institut Courtauld, est bien connu par ses travaux historiques et ses biographies de Boniface VIII et de saint François d'Assise. Le présent ouvrage est en partie fondé sur les *Waynflete Lectures* que l'auteur a données en 1950 à Oxford.

La période considérée représente l'épanouissement du style roman et la naissance du gothique. C'est une époque qui a été étudiée en Angleterre même par des maîtres tels que R. Willis, J. Bilson et A. W. Clapham pour l'architecture, E. S. Prior et A. Gardner pour la sculpture, Francis Wormald pour l'enluminure. Mais des travaux récents, certains encore manuscrits, ont jeté un jour nouveau sur ces divers aspects, et M. Boase en a fait largement profiter plusieurs de ses chapitres.

Ce livre répond exactement au but que se propose la collection : il se lit avec beaucoup d'agrément et le non spécialiste n'y est pas arrêté par trop de connaissances techniques ; l'annotation en est discrète, la bibliographie substantielle. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit au sujet des illustrations. Dans ce volume, c'est l'enluminure qui l'emporte de beaucoup sur la sculpture (ce qui se comprend, étant donné que cette dernière a terriblement souffert des injures du temps et plus encore de la fureur des fanatiques), mais aussi sur l'architecture, ce qui s'explique peut-être moins. M. Boase a fait ce choix de propos délibéré en se disant qu'il existe déjà beaucoup d'autres ouvrages consacrés aux joyaux de l'époque, de la cathédrale de Durham à celle de Cantorbéry. C'est un point de vue discutable. Je n'aime pas beaucoup qu'on me dise que je pourrai trouver ailleurs ce que je cherche justement dans un livre. A la décharge de M. Boase, il faut avouer que les splendides enluminures du XII^e siècle sont mal connues et qu'elles gagnent à l'être. — Fernand Mossé.

H. C. DARBY. — **The Domesday Geography of Eastern England** (Cambridge : University Press, 1952, xiv + 400 p. et 109 fig., 55 s.).

Du *Domesday Book* les historiens et les onomasticiens ont déjà tiré des informations extrêmement précieuses sur la vie politique et économique et sur la population de l'Angleterre au XI^e siècle et avant.

M. H. C. Darby, professeur à l'Université de Londres, entreprend, d'après ce texte, une grande étude de géographie économique et humaine qui comprendra six volumes. Le présent ouvrage en est le premier. Il est consacré à l'Angleterre orientale, Lincolnshire, Norfolk, Suffolk, Essex, Cambridgeshire, Huntingdonshire. Chaque comté fait l'objet d'un chapitre où se trouvent examinés tous les aspects à considérer du point de vue historique et économique. Un grand nombre de cartes très claires matérialisent la reconstitution des faits tirés du *Domesday Book* et rendent le maniement du livre très commode. On se souvient du succès qu'avait rencontré le livre d'ensemble intitulé *An Historical Geography of England before 1800* paru en 1936 sous la direction de M. Darby. Nul doute que ce nouveau grand ouvrage pour lequel M. Darby s'est adjoint des collaborateurs ne rende des services encore plus grands. Détail qui n'est pas négligeable : la présentation matérielle en est excellente. — Fernand Mossé.

Beowulf, A Verse Translation into Modern English, by EDWIN MORGAN (Aldington, Kent : The Hand and Flower Press, 1952, XXXIII + 94 p., 12 s. 6 d.).

Il est des textes dont chaque génération cherche à donner "sa" traduction, sinon plusieurs. Dans le domaine germanique ancien, à côté de l'*Edda*, le plus traduit est sans doute *Beowulf*, dont M. Edwin Morgan vient de donner récemment une nouvelle version : traduction en vers blancs à quatre accents, qui ne repousse pas les effets d'allitération. Dans une intéressante préface, le traducteur expose avec vigueur son point de vue : abandon de tout archaïsme, tentative de transposition dans la langue usuelle d'aujourd'hui. Tirer *Beowulf* du magasin d'antiquités, c'est un essai qui valait la peine d'être tenté. Certes, la traduction se lit avec beaucoup d'agrément ; mais elle est souvent si loin du texte ! Au v. 501, "let out some malice" n'a plus rien à voir avec "onband headu-rune". D'autre part, toute l'habileté de M. Morgan ne peut empêcher ces combats contre des monstres et les mœurs qui sont décrites d'appartenir à un monde aboli, ni tous les noms propres du poème de faire un effet désuet et cocasse au milieu de cette langue très moderne. M. Morgan s'est donné beaucoup de mal pour moderniser ce chef-d'œuvre médiéval, en vain d'ailleurs : "ring-giver", "gold-friend of man" ne sont plus de notre temps. A quoi bon ruser, ôter à *Beowulf* son allure majestueuse ? Le lecteur d'aujourd'hui qui ouvre une traduction d'un poème héroïque du VIII^e siècle, sait très bien qu'il va être dépaycé. Son attente risque ici d'être déçue. — Fernand Mossé.

Early English Christian Poetry, translated into Alliterative Verse by Charles W. KENNEDY (London : Hollis and Carter, 1952, XII + 202 p., 21 s.).

M. C. W. Kennedy est un vétéran de la traduction des poètes d'avant la Conquête. Jadis il publia en prose l'ensemble des poésies attribuées à Caedmon et à Cynewulf. Naguère il a renoncé à la prose pour le vers allitéré et nous offre avec *The Earliest English Poetry* un volume qui contenait la traduction des principales poésies héroïques et élégiaques. Revenant à la poésie d'inspiration chrétienne, il nous en donne maintenant une copieuse anthologie, traduite en vers, qui respecte, dans une large mesure, la lettre comme l'esprit de l'original.

Ces traductions sont groupées dans six chapitres (The Loss of Paradise; the Redeemer; Acts of the Apostle; the Holy Rood; Christian Allegories; the Second Advent) où les textes se présentent dans un ordre raisonné. Le volume s'ouvre sur une introduction sobre où M. Kennedy n'a pas de mal à souligner l'importance de l'inspiration religieuse dans la poésie des Anglo-Saxons depuis l'hymne célèbre de Caedmon qu'il traduit et dont il marque la place éminente. De même les chapitres sont précédés chacun d'un "foreword" qui sert de commentaire aux morceaux traduits. Mis à part l'*Exode*, *Daniel* et *Judith*, nous avons dans ce volume l'essentiel

de la *Genèse*, du *Christ* et de *Christ et Satan*, des extraits du *Physiologue* et, en entier, le *Rêve de la Croix*, *Saint André*, *Sainte Hélène*, le *Phénix*, le *Jugement dernier*.

Ce qui est vrai de la poésie classique l'est également de la poésie vieil-anglaise : seuls les spécialistes ont le moyen de la lire couramment, et c'est fort dommage. Plutôt que de les ignorer, il serait souhaitable que tout étudiant d'anglais en ait lu les plus belles œuvres et les plus caractéristiques dans une version moderne. Celle de M. C. W. Kennedy nous paraît propre à donner au 'general reader' une idée assez juste de l'original, dans la mesure, bien entendu, où une traduction peut rendre la beauté de la poésie. — F. Mossé.

Cambridge Middle English Lyrics, edited by Henry A. PERSON (Seattle : University of Washington Press, VIII + 92 p., \$ 2.50).

Il y a un certain nombre d'années, Frank A. Patterson et le regretté M. Padelford avaient entrepris de publier des poèmes lyriques contenus dans un certain nombre de manuscrits qui se trouvent à Cambridge. Abandonné par eux, le soin d'éditer ces poèmes fut confié par Padelford à M. Henry A. Person. La guerre et les occupations professionnelles ont retardé jusqu'à maintenant la publication de ce recueil, tandis que, dans l'intervalle, paraissaient d'autres anthologies, celles de Carleton Brown, de Richard Greene, de Rossell Robbins, où quelques-unes de ces poésies se trouvent déjà reproduites.

Parmi les 68 poèmes que contient le recueil de Person, 58 sont néanmoins imprimés pour la première fois. Plusieurs d'entre eux avaient échappé à l'attention de C. Brown et R. Robbins qui ont omis de signaler leur existence dans l'*Index of Middle English Verse*. Les textes sont reproduits fidèlement tels qu'ils se présentent dans les manuscrits, et l'éditeur n'a pas voulu introduire de ponctuation moderne. Il y a des notes bibliographiques étendues et quelques notes explicatives. Les fautes d'impression m'ont paru rares (N° 40, 1.4, il faut lire sans doute *gewit* au lieu de *gewit*; M. Person a fait son édition sur des photostats seulement, non sur les manuscrits).

On ne saurait dire que ce recueil apporte la révélation de quelque chef-d'œuvre inédit. Qu'il s'agisse de poèmes religieux ou non, de vers de circonstance ou de rébus, nous avons affaire ici à ce genre de poèmes que l'on trouve en abondance dans les "commonplace books" du xv^e siècle, que constituaient ou faisaient constituer en grand nombre les amateurs du temps. Or, ces anthologies ont déjà été écrémées par C. Brown et R. Robbins cités plus haut. Ce qui nous est offert ici n'est pas dépourvu d'intérêt, loin de là, mais ne représente qu'un second choix. — F. Mossé.

MARTIN MAURICE. — **William Shakespeare (Master William Shakespeare)** (Paris : Gallimard, 1953, 476 p., 950 f.).

M. Maurice répète en cent endroits de son livre que l'on ne connaît rien de la vie de Shakespeare; et il écrit 476 pages — intéressantes, intelligentes — sur ce rien. C'est que son sujet n'est pas à proprement parler la biographie de l'écrivain, mais la "question shakespearienne". Il ne prétend apporter aucun document nouveau; ni même un "éclairage" personnel, autre que celui du bon sens. Son "épilogue", par exemple, est un modèle de conclusion, où il pèse, dans la balance d'une prudence non exempte de malice, ce qui reste de raisonnablement croyable après qu'on a tout passé au crible. Avec une patience dont on devine la longueur, il a suivi tous les détours du labyrinthe, sans s'y perdre. L'examen et l'appréciation des sources, des témoignages, des documents, sont d'une impartialité lucide et attachante; et sa plume alerte porte à merveille l'érudition. Peut-être la disposition de

la matière à l'intérieur des trois divisions de l'ouvrage (L'Histoire; La Tradition; La Légende) pourrait-elle parfois susciter des réserves. La discussion des *Sonnets*, qui compte quatre-vingts pages, se place dans « La Légende »; ce titre général ne risque-t-il pas de frapper à l'avance de discrédit tout ce que l'auteur dit de cette importante question, et qui est souvent fort pénétrant? En somme, un de ces rares ouvrages sur Shakespeare qui se lisent avec fruit, avec facilité, avec plaisir. — J.-B. FORT.

JOHN ERSKINE HANKINS. — **Shakespeare's Derived Imagery** (Lawrence : University of Kansas Press, 1953, 289 p., \$ 5.00).

L'étude des images constitue de nos jours l'une des préoccupations majeures des spécialistes shakespeariens et s'étend aux sources de celles-ci. L'effort considérable de M. Hankins a porté principalement sur certains livres de la Bible, sur la version anglaise de l'ouvrage de Pierre de la Primaudaye, *The French Academie*, et surtout sur un livre peu connu de Marcellus Palingenius dont la traduction anglaise par Barnabe Googe sous le titre *The Zodiacke of Life* fut publiée en 1560 et 1565. C'est un dialogue en vers sur l'astronomie, la morale et la politique qui servit de manuel dans certaines écoles secondaires de l'époque. Il avait déjà été signalé comme source de quelques images ou tournures, mais on ne soupçonnait pas à quel point il avait influencé l'expression de la pensée de Shakespeare et on en avait négligé la traduction anglaise. La méthode de M. Hankins consiste en une sorte de va-et-vient. Partant d'un fragment de Shakespeare, il en rapproche certaines sources possibles; il cherche à déterminer d'après le contexte laquelle fut effectivement utilisée; il note souvent que celle-ci contient d'autres mots ou images repris par Shakespeare en divers endroits et ainsi de suite. Il s'agit parfois d'images ou de notions banales dont il est vain de déterminer l'origine exacte. Très souvent en revanche, le parallélisme est frappant entre deux expressions d'une idée peu courante. Pour n'en donner qu'un seul exemple, la comparaison du monde ou du corps humain à un jardin ("Tis an unweeded garden" *Hamlet*, I, ii, 135; "Our bodies are our gardens" *Othello*, I, iii, 323) vient en droite ligne de La Primaudaye, cependant que "unweeded" dérive de Palingenius pour qui l'esprit humain est "a weedy plot of land". Le même discours d'Iago renferme plusieurs autres images empruntées à *The French Academie*. Ailleurs, la découverte de la source explique telle association d'idées peu évidente qui apparaît déjà dans un ouvrage lu par Shakespeare. L'auteur est amené à une double constatation. Shakespeare n'éprouvait pas le besoin de dire quelque chose de nouveau à chaque vers; son génie ne le portait pas à inventer ses images plus que l'intrigue de ses pièces. En revanche, on peut à peine parler d'emprunts quand on constate à quel point il absorbe et transforme les comparaisons et métaphores qu'il avait lues. — Michel POIRIER.

ODETTE DE MOURGUES. — **Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry** (Oxford : Clarendon Press, 1953, 184 p., 21 s.).

Bien que cet ouvrage soit principalement consacré à la poésie française des xvi^e et xvii^e siècles, il ne saurait manquer d'intéresser les anglicistes. Il n'est pas de critique littéraire possible sans un vocabulaire précis; or certains termes sont parfois employés d'une manière fort confuse. Mme de Mourgues s'est donc attachée essentiellement à un problème de terminologie, celui de l'acception qu'il convient de donner aux trois épithètes figurant dans son titre, qu'elle résout au moyen de commentaires approfondis de morceaux jugés représentatifs de chaque type de poésie. Il en résulte que certains poètes français du xvi^e siècle peuvent

légitimement être qualifiés de "métaphysiques" au même titre que Donne et ses successeurs. De notre point de vue, l'étude du baroque est plus intéressante encore. Elle réussit remarquablement à justifier le transfert de cet adjectif de la critique artistique à la critique littéraire et à montrer en quoi Crashaw est essentiellement un poète baroque et non métaphysique. Quant à la préciosité, elle ne fut jamais très cultivée en Angleterre, surtout parce que la vie de salon n'y connut pas le même développement qu'en France; c'est la prose de Lyly qui en est le spécimen le plus caractéristique. La distinction que l'auteur cherche à établir entre certains éléments pétrarquistes et précieux nous a paru un peu subtile et la comparaison entre Scève et Sidney semble quelque peu injuste à l'égard de ce dernier, mais tout le reste de l'ouvrage mérite les plus vifs éloges tant pour l'intelligence si lucide avec laquelle le problème est traité que pour la rare distinction avec laquelle notre compatriote s'exprime en anglais. — Michel POIRIER.

SIR THOMAS BROWNE: "**Religio Medici**", edited from the Manuscript Copies and the Early Editions by JEAN-JACQUES DENONAIN (Cambridge University Press, XLIII + 120 p., 25 s.).

It is remarkable that until now no edition of *Religio Medici* should have included a full account of the various manuscripts which have long been known to exist. Part of the reason may be that Browne, in 1643, published an authorized version of the work, intended to correct, as well as to augment, the unwarranted issues of 1642, and thus also superseding the manuscript copies. But M. Denonain, who is apparently the first to examine all of these very thoroughly, shows that although none is in Browne's autograph they are often of much interest, one in particular, at Pembroke College, Oxford (*P*), containing a number of unpublished but evidently authentic passages. M. Denonain does a real service by making these passages known. He has also collated the manuscripts with great care, showing how they stand in relation to each other and to the early printed texts. The variants are very fully recorded in footnotes and the development of *Religio Medici* towards the shape it took in 1643 is shown by unobtrusive signs in the text itself, indicating early, intermediate, and late composition.

The editor gives his reasons for supposing that the authorized text of 1643 was based not on a manuscript freshly provided for the occasion but on one of the 1642 spurious editions corrected by a good manuscript comparable to that at St. John's College, Cambridge. It is also his opinion that the correction was far from complete, since 'very numerous mistakes' which mar the editions of 1642 escaped revision. He has therefore set out to eradicate these mistakes with the help of the more carefully copied manuscripts, and hopes that he has thus arrived at a text representing 'as nearly what Browne actually wrote as may be wished'. The fundamental question is how far Browne failed to give us this text himself.

Part of the argument against the reliability of the 1643 edition is that some copies of it contain an errata-list of which nineteen items correct readings already present in the spurious editions of 1642. But as Browne went to the trouble of providing an errata-list it would be strange if he had overlooked so many other 'mistakes' as M. Denonain now discovers. Some there undoubtedly are, and scholars will be glad to have them pointed out; but there are far fewer incontrovertible ones than he alleges, for a number of the 1643 readings which are set aside can easily be defended in the light of seventeenth-century usage and may very well be what Browne wanted us to have. The *O.E.D.* sometimes supports the readings against the present editor. It shows, for instance (not that this matters a great deal) that the repeated occurrence in 1643 of 'sixt' is not, as he affirms, an error for 'sixth'. It also shows that his one emendation ('Famulus' for 'Families' in 1.22) is unnecessary, since the now obsolete sense of Family, the servants of a house,

was well established and gives an appropriate meaning. (Browne supposed that Rhoda in Acts xii got her answer from the servants.)

When (as most often) it is a question of choosing between two or more extant readings the editor has been guided by a belief that those peculiar to the editions of 1643 and 1642 and also to MS. Wilkin No. 1 at Norwich (W) are always suspect and nearly always corrupt. That this belief is not altogether warranted appears from the fact that it has led to the replacement of some quite satisfactory readings by others which are demonstrably faulty or doubtful. A good example occurs in 1.39, where the 1643 text runs thus:

The smattering I have of the Philosophers stone (which is something more than [nothing else but W 1642] the perfect exaltation of gold,) hath taught me a great deale of Divinity, and instructed my beliefe, how that immortall spirit and incorruptible substance of my soule may lye obscure, and sleepe awhile within this house of flesh.

For the sentence in round brackets a group of manuscripts has 'which is nothing else but the perfectest exaltation of God' and the present editor adopts this reading, although it is not at all easy to see in what sense the philosophers' stone could be what it is here said to be. On the other hand 'gold' goes very well with 'exaltation', a word commonly used in connexion with the refining or sublimating of metals. This process, it was imagined, could bring them to a state of ideal purity, or even enable them to pass over into something else, which Browne here identifies with the philosopher's stone; and the 'Divinity' (religious doctrine) which he has learnt from this by analogy is that the soul cannot fully realize itself (be perfectly 'exalted') or transcend its earthly self (on the 1643 reading) until its carnal dross has been shed away.

It is difficult again to accept the reading in 1.13 derived from most of the manuscripts: 'consultation and election, which are two motions in us, are not one in him [sc. God], his actions springing from his power at the first touch of his will.' For 'are not one' the printed versions have 'make but one' and two manuscripts have 'are but one'. M. Denonain explains that according to Browne the two preliminary motions have no place in the mind of God; but it is very questionable whether this is well conveyed by saying that they are 'not one' in him, and is not the sense intended rather that God has not to consider before deciding — the two motions being unified?

In another place, ii. 5, the editor has accepted a variant occurring in *P* only 'divisible' for 'indivisible': 'an affliction, like a dimension, may be so divided, as, if not divisible, at least to become insensible.' 'Not divisible' is explained as 'not actually divisible', a weak clause to follow 'may be ... divided'. 'Indivisible' makes better sense. Share your trouble, Browne would say, divide and redivide it among your friends, and although the fragments will never become so small as to be indivisible they will be small enough not to be felt.

Further instances of readings in the 1643 text which are rejected but which seem at least as convincing as their substitutes may be mentioned more cursorily (they are indicated by the line-numbers of the present edition): 246, 404, 509, 779¹ ('Birds ... Beasts' is a more logical order, as the birds could fly over), 1802, 2523² ('The whole woman was made for man, but the twelfth part of man for woman'; instead of 'The whole world...' in 1643. The reading preferred gives a kind of verbal symmetry to the sentence but makes its conclusion less easy to understand), 2568, 2750 ('the omission spoils the metre' in

*And [downe] as gently lay my head
On my Grave, as now my bed.*

1. i. 22. — 2. ii. q.

If the objection is to admitting lines of seven syllables into verse which is mainly octosyllabic, *both* lines are faulty and so are many of Milton's in *L'Allegro* &c.), 2778-9 ('*delirium ... avarice*', where *P* alone is followed. But the punctuation of 1643 in the sentence immediately following is rightly rejected.).

It is hard to resist the general conclusion that *W*, 1642, and 1643 in agreement are rather more reliable, and *P* rather less so, than is here maintained; and although the readings of 1643 are not always genuine it seems fairly certain that some of the mistakes attributed to that edition are mistakenly so called. Fortunately each reader can decide these things for himself. M. Denonain is an extremely faithful and comprehensive recorder of the facts and none of the readings he refuses is suppressed. One may frequently regret their relegation to the footnotes and wish the edition of 1643 had been more consistently treated as a basic text, not to be forsaken except where it is undeniably at fault; but thanks are still due to M. Denonain for the generous and helpful view he has taken of his responsibilities. He may not have produced a uniformly commendable version of *Religio Medici* but he has made it much easier for others to produce their own. — L. C. MARTIN.

E. I. WATKIN. — **Poets and Mystics** (London and New York : Sheed and Ward, 1953, VIII + 318 p., 21 s.).

L'éminent penseur catholique a rassemblé sous ce titre des études anciennes et nouvelles. L'étude-préface sur la poésie et le mysticisme éclaire les intentions de l'auteur, fait connaître ses principes et donne au recueil une certaine unité. M. Watkin fonde ses définitions sur la philosophie platonisante qu'il a exposée dans son œuvre-clé, *A Philosophy of Form*. La poésie serait l'intuition obscure de réalités spirituelles perçues à travers des "formes". Cette intuition est esthétique; sa source est l'*anima* telle que l'a définie Claudel. On pourra reprocher à cette définition de se fonder sur un postulat métaphysique. Ce n'est peut-être pas illégitime chez un philosophe. Mais est-il admissible d'identifier l'*émotion* poétique à la *contemplation* esthétique? Il est une intuition du beau qui est simple, immédiate, limitée à la vue, à l'ouïe et à l'intelligence contemplative (une démonstration n'est belle que lorsque l'esprit, parvenu au terme de son effort, en saisit l'enchaînement d'un trait et comme en repos, contemple sa pensée au lieu de penser). Beaucoup plus complexe est l'intuition poétique qui peut mettre en jeu tous les sens, toutes les passions de l'âme et l'activité même de l'esprit pensant. La satisfaction esthétique, par la grâce du verbe et du rythme, est indispensable. Mais sentir esthétiquement, c'est sentir la beauté. Sentir — et penser — poétiquement, c'est sentir — et penser — *dans* la beauté. Nous ne voyons pas comment la définition de la poésie proposée par M. Watkin pourrait expliquer la puissance singulière de la poésie "dramatique", que l'on songe à Shakespeare, à Donne ou à Browning. Sa définition de l'expérience mystique, en revanche, donne un sens précis à un terme dont la critique littéraire contemporaine trop souvent use et abuse.

La "théorie" de M. Watkin est le plus clairement illustrée dans l'étude consacrée à Shakespeare, à un génie qui devrait tout à l'inspiration de l'*anima* : "He wanted Art". Mais Jonson n'a-t-il pas tempéré ce jugement dans l'éloge qu'il fit de Shakespeare? Beaucoup des négligences que relève le critique ne sont-elles pas communes aux dramaturges de son temps? Est-il opportun de mettre en cause la "conscience artistique" de l'auteur à propos de ses œuvres dramatiques, qu'il ne tenait pas pour des œuvres d'art? Pour les besoins de sa thèse, M. Watkin noircit d'ailleurs à plaisir le portrait de l'homme, qui fut peut-être un parvenu, un plaideur peu scrupuleux, un catholique qui n'aurait osé confesser sa foi (?), mais qui fut certainement le "gentle Shakespeare" que ses contemporains ont aimé. On pourrait

contester aussi des points de détail. Ainsi, comme Peter Cruttwell le démontre dans *The Shakespearian Moment* (London, 1954, p. 103), ce n'est pas "sans motif" que Iago hait Othello : du coup, l'argumentation de M. Watkin en est affaiblie (p. 27).

La vision particulière du croyant oriente discrètement l'étude sur la religion et le drame. Lorsqu'il proclame l'optimisme fondamental de la "religion", il faut entendre "religion chrétienne". Or, s'il est vrai que les "valeurs" de la tragédie ne sont pas celles du christianisme, il est moins certain que l'esprit chrétien exclue l'esprit tragique. C'est exact dans la perspective des fins universelles de la Création. Mais, du point de vue de la destinée individuelle, n'y a-t-il pas un tragique chrétien dont témoignent les jansénistes, Pascal, Kierkegaard?

Moins systématiques, les autres études invitent moins la controverse. Julianne de Norwich et Margery Kempe représentent le mysticisme du Moyen Âge. Les *Souvenirs* de Sœur Elisabeth de la Trinité, qui mourut au Carmel de Dijon en 1908, et les poèmes de Miss Ruth Pitter, avec leurs échos de Vaughan, de Blake, de Wordsworth (et, nous semble-t-il, de Hopkins), attestent la continuité splendide de la pensée et de la poésie mystiques jusqu'à l'époque contemporaine. Le dix-septième siècle, la plus belle époque dans l'histoire de la spiritualité anglaise, est particulièrement à l'honneur. M. Watkin analyse avec rigueur et subtilité l'enseignement du Bénédictin Augustin Baker sur la prière contemplative. La sensibilité du critique littéraire se révèle authentiquement "catholique" : il témoigne la même sympathie envers l'ardeur extatique de Crashaw, "le plus grand poète baroque" en sa luxuriance sensuelle, et la rêverie mystique, la nostalgie contemplative de Henry Vaughan. Le propos constant de M. Watkin est de montrer que, sous les divergences doctrinales, s'affirme dans la sensibilité religieuse au dix-septième siècle une unité profonde, à la fois culturelle et spirituelle. Il démontre lumineusement que William Crashaw, malgré la haine qu'il vouait à Rome, a nourri sa dévotion aux mêmes sources que son fils Richard : les hymnes de l'église médiévale et les œuvres spirituelles répandues par la Contre-Réforme. Il nous révèle le sentiment tendre et délicat que le Cœur Sacré de Jésus inspirait à un puritain, Thomas Goodwin, chapelain de Cromwell. Même le rationalisme mystique de John Smith serait en harmonie avec la pensée catholique. Faut-il regretter que M. Watkin donne à ces vérités historiques (qu'il n'est pas seul de nos jours à rappeler) une orientation discrètement apologétique? N'est-il pas de fausses perspectives? Ainsi, pour citer ce seul exemple, l'auteur s'émerveille que le puritain Goodwin ait si délicatement senti la Présence Réelle de Jésus dans le Saint-Sacrement alors qu'il n'y "croyait" point (p. 64). N'est-ce pas oublier que le protestantisme calviniste, comme l'anglicanisme laudien, affirmait la Présence Réelle tout en niant la Transsubstantiation? Mais M. Watkin est de bonne foi : il n'est pas de croyant à qui le sectarisme soit plus étranger. Ajoutons que l'agrément du style s'allie à l'élévation de la pensée dans un ouvrage qui n'est pas sans parti pris mais qui ne laisse jamais indifférent. — Robert ELLRODT.

MARGARET BOTTRALL. — **Georges Herbert** (London : Murray, 1954. IV + 154 p., 15 s.).

Voici un livre agréable, sans longueurs, sans pédantisme, sans esprit de système. La composition est claire : suivons-la. Les deux premiers chapitres, qui forment un diptyque, nous présentent "l'homme" et "le prêtre". C'est inévitablement la partie la moins originale de l'ouvrage. Mais les portraits du "Public Orator" et du pasteur de Bemerton sont dessinés avec un sens juste des ombres et des lumières. La valeur et le sens de la création poétique aux yeux de Herbert, est précisée et quelques pages sur ses relations avec son frère, Lord Herbert, comme avec la communauté de Little Gidding, éclairent certains aspects de son esprit ou de son

inspiration. Le chapitre suivant donne un aperçu de l'ensemble de l'œuvre en vers et en prose, distingue entre les différents types de poèmes et fait observer que le pronom personnel, dans les poèmes dramatiques, exprime à la fois l'expérience unique d'un homme et l'expérience chrétienne universelle. Le traité pastoral *A Priest to the Temple* fait l'objet d'une étude détaillée qui en montre l'intérêt autobiographique. Les thèmes, l'art et les affinités littéraires du poète sont analysés en trois chapitres nourris d'idées que l'on ne saurait résumer. Signalons quelques rapprochements entre Herbert et Hopkins. L'influence des Psaumes se révèle étendue et complexe. L'étude des images corrige heureusement les excès de la thèse soutenue par Mlle Freeman qui ne leur reconnaissait dans *English Emblem Books* qu'un caractère emblématique et visuel. Herbert n'est pas un "imagier". Il serait plutôt de la lignée des "lutenists", de Wyatt à Campion : la composition même des poèmes révèle un sens musical de la forme. Examinant les affinités littéraires, Mme Bottrall prétend ouvrir de nouvelles perspectives. L'influence de Donne aurait été moindre qu'on ne l'admet communément. Il est de curieuses ressemblances entre le *Temple* et certains vers religieux de Jonson. La poétique de Herbert, dont on sait les liens qui l'unissaient à la famille de Sir Philip Sidney, s'inspirerait des principes mêmes énoncés par l'auteur d'*Astrophel et Stella*. Le rapprochement est intéressant mais les conclusions sont discutables. Ainsi, lorsque le poète chrétien dans *Affliction* s'écrit "Let me not love thee, if I love thee not", le paradoxe a un autre poids de pensée et de sentiment que le tour ingénieux du sonnettiste, "Deare, love me not, that you may love me more" (*Astrophel*, LXII). Ici se pose le problème épineux entre tous de la définition d'une école ou d'une poésie "métaphysique". D'un certain point de vue, il est légitime d'opposer Donne et Herbert et de présenter Lord Herbert comme le disciple authentique du premier. Mais ce point de vue apparaît bien étroit lorsque le critique écrit : "His [Herbert's] wit is one of his foremost qualities. But since this wit does not depend for its effect upon far-fetched conceits, recondite allusions or reasoned arguments, there seems to be no good reason for describing it as metaphysical, or for connecting it inseparably with the wit of Donne." Peut-être. Mais ces critères superficiels ne suffisent pas à définir la poésie de Donne. Une étude plus attentive ferait apparaître entre le poète des *Songs and Sonets* et l'auteur du *Temple*, dans la recherche de l'instant dramatique, dans le sentiment "métaphysique" de l'affrontement de la conscience et du monde, dans les structures mêmes de l'esprit, dans le resserrement du champ de conscience, dans la perception d'un espace tactile, d'un univers dense et solide, dans l'acuité de l'introspection, dans la lucidité critique envers soi-même comme en la présence subtile de l'ironie, dans la complexité des sentiments et jusqu'en l'appréhension *simultanée* du concept et de l'image, des affinités profondes que l'analyse, au contraire, ne décèle guère dans le lyrisme scolastique de Lord Herbert. De même, Mme Bottrall a raison d'affirmer, en conclusion, que la tradition chrétienne suffit à expliquer la présence du paradoxe dans la poésie de Herbert sans qu'il soit nécessaire d'invoquer l'influence de Donne. Mais ne découvrirait-on pas que la pensée paradoxale de Donne, jusqu'en ses poèmes profanes, se fonde sur l'intuition chrétienne des "doubles natures"? Dans toute étude consacrée aux poètes que l'on nomme "métaphysiques", la tâche la plus ardue est de découvrir des critères communs à la forme et au fond. Il serait intéressant de confronter les conclusions de Mme Bottrall avec les distinctions proposées par Mme de Mourgue dans son récent et remarquable ouvrage, *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry*. Les points de vue s'opposent, mais se complètent. La vérité totale ne peut être saisie que par un effort de médiation et de synthèse. Or, la conciliation est impossible si l'on considère uniquement les formes d'expression, d'une part, les idées et les sentiments mêmes, d'autre part. Peut-être ne l'est-elle pas si l'on s'attache à dégager les structures intimes de la perception, de l'imagination et de la pensée pensante, "formes" d'esprit qui peuvent se révéler identiques chez des

poètes de tempérament dissemblable et, au contraire, distinctes chez des poètes qui sembleraient s'apparenter par leur sensibilité et par le choix des thèmes ou des artifices de style. — Robert ELLRODT.

Shenstone's Miscellany, 1759-1763, Now first edited from the Manuscript by JAN A. GORDON (Oxford : At the Clarendon Press, 1952, xx + 164 p., 21 s.).

William Shenstone (1741-1763) est peut-être le plus artificiel des poètes du XVIII^e et le plus prolifique des élégiaques de ce temps; le seul mérite littéraire qui le sauve d'un complet oubli est son poème *The Schoolmistress* que Gray trouve "excellent in its kind, and masterly". Ce volume qui nous le révèle comme anthologiste et instigateur du pré-romantisme se compose des poèmes réunis et transcrits par lui et annotés par "Bishop Percy" mais dont le manuscrit, égaré depuis 1763, a été retrouvé en Nouvelle-Zélande. Ces pièces de vers, éditées avec tout le soin et l'appareil critique qu'exige l'érudition véritable, illustrent la doctrine critique de Shenstone, son goût pour la poésie pastorale, et pour les ballades, mais aucune n'a de titre à notre admiration esthétique. "Dooms-day" (de 22 vers) est à signaler parce que nous avons ici le premier texte d'un poème de Swift, généralement intitulé "Day of Judgment". — L. B.

MABEL RICHMOND BRAILSFORD. — **A Tale of Two Brothers. John and Charles Wesley**. Illustrated (London : Rupert Hart Davis, 1954, 301 p., avec index, 16 s.).

C'est avec un réel plaisir que l'on voit réunis dans une étude de qualité le fondateur du Méthodisme et son frère qui fut pendant vingt ans son "alter ego" et resta jusqu'à sa mort le chantre de la nouvelle secte. Cette biographie attachante et souvent clairvoyante met en relief la grande œuvre de régénération spirituelle de l'Angleterre que fut le Méthodisme. Elle corrige de nombreuses idées erronées sur le caractère de John Wesley; en particulier elle détruit la légende qui faisait de ce dernier le "Pope John", dictateur de son église; elle montre, contrairement à l'opinion reçue, la tolérance dont il faisait preuve vis-à-vis du Catholicisme. Ce livre, enfin, nous précise comment le Méthodisme, reflet de la conscience puritaine, a su, en ce siècle de matérialisme, réveiller une Eglise Anglicane assoupie et accroître la moralité des classes laborieuses. On pourrait reprocher à l'étude un certain manque de netteté venant de ce que le portrait des deux frères se construit par touches successives, avec des retours en arrière inévitables et est privé d'un effort souhaitable de synthèse. De même on ne peut souscrire à l'admiration sans réserve que porte l'auteur à tous les hymnes de Charles. En dépit de ces légers défauts, ce livre demeure un panégyrique valable du Méthodisme dont "John Wesley était en quelque sorte la tête et Charles le cœur". — J. MORRIS LE BOURHIS.

D. H. MONRO. — **Godwin's Moral Philosophy, An Interpretation of William Godwin** (Oxford University Press, 1953, 205 p., 15 s.).

Pour de multiples raisons dont la conjoncture est un signe des temps, William Godwin connaît actuellement un regain d'actualité incontestable. Les biographies sérieuses de F. K. Brown et de George Woodcock, l'édition F. E. L. Priestley de la *Justice Politique*, avaient montré la voie. Depuis 1950, des critiques aussi divers que Angus Wilson, David Fleisher, A. E. Rodway, D. H. Monro et R. G. Grylls, entre autres, se sont penchés sur tel ou tel aspect du godwinisme.

Avec D. H. Monro, c'est la première fois, à notre connaissance, qu'un philosophe de métier s'attache à démonter le mécanisme godwinien pour en dresser l'inventaire. Ayant salué au passage les représentants de la "légende", l'auteur prend

soin de préciser sa position. Godwin ne doit pas être considéré comme un réformateur politique, mais comme un moraliste : "Like Plato and Rousseau, Godwin is concerned, not with a political programme, but with an analysis of society and, above all, of the causes of 'prejudice', or lack of insight". Dès lors, l'auteur suit le plan qu'il nous a proposé : — éthique de Godwin; raison et sentiment; influence de la société sur notre comportement et nos opinions; Montesquieu et Godwin; la notion de 'préjugé'. Dans un dernier chapitre, M. Monro fait le point à la lumière de la psycho-sociologie contemporaine, s'attachant en particulier au problème du déterminisme godwinien, pour conclure sur le mode mineur : "He wants to say both that association (as opposed to reason) is a powerful source of prejudice, and that it is the psychological mechanism that makes moral judgments possible at all. And it is at least doubtful whether he can say both these things."

M. Monro connaît bien l'œuvre de Godwin. Il traite son sujet avec brio, souplesse, sympathie, modestie. L'un des aspects les plus valables de cette interprétation dialectique nous paraît résider dans l'unité profonde de pensées que l'auteur établit entre la *Justice Politique* et les œuvres secondaires (romans, ouvrages critiques), mettant en lumière l'idée que "the source of all evil is an inability to see things as they are". Ce qui lui permet au passage de résoudre l'étrange "dichotomie" relevée par Angus Wilson. Ce que M. Monro écrit sur l'Optimisme de Godwin, la Bonté Naturelle et le Pouvoir de la Raison, paraît définitif.

On ne saurait en vouloir à l'auteur de nous donner "not so much Godwin as a twentieth-century gloss on Godwin" : le risque devait être couru. Par contre, pour nécessaire qu'il était, pour probant qu'il est, ce jugement théorique ne nous suffit pas entièrement. En arrêtant son sujet, D. H. Monro n'a peut-être pas vu qu'il laissait dans l'ombre un des aspects essentiels du libéralisme godwinien. En faisant de Godwin exclusivement un moraliste, M. Monro se montre à la fois trop, et trop peu, généreux. Il ne fait aucun cas de l'histoire politique et sociale de la fin du XVIII^e siècle, dont la *Justice Politique* est en fait inséparable. Il ne saurait parler du milieu particulier dans lequel Godwin a vécu ni de son influence sur ce milieu. Or n'est-ce pas dans la perspective de l'"environnement" que Godwin nous apparaît vraiment vivant? Sans nous donner l'impression du 'philosophical gas-bag' de D. C. Somervell, M. Monro nous laisse un peu sur notre faim en ne révélant que "the philosopher in his closet". Il manque une dimension au tableau. Mlle Grylls, vous avez la parole. — Roger HOUDRET.

The Philosophical Lectures of S. T. Coleridge, hitherto unpublished. Edited by KATHLEEN COBURN. (London : The Pilot Press, 1949, 480 p., in-8°, 25 s.)

Excusons-nous d'abord de parler avec tant de retard de cet important ouvrage. C'est, pour une part, qu'il ne nous est point parvenu en son temps. Et pourtant notre revue — ou plus exactement sa vieille maman — peut revendiquer le mérite, d'ailleurs bien modeste, d'avoir la première signalé qu'on pouvait trouver, dans les journaux contemporains, plus d'échos qu'on n'en connaissait, de ce cours d'histoire de la philosophie que Coleridge donna, de décembre 1818 à mars 1819, dans une salle de la Taverne "Crown and Anchor" du Strand (*Revue Anglo-Américaine*, avril 1930). Depuis lors, Mlle Coburn a fait infiniment mieux : sans doute elle n'a rien pu ajouter à ce que nous disions de la conférence d'ouverture; mais pour douze des conférences qui suivirent, elle a profité de la découverte, faite en 1934, de rapports in extenso que l'on doit à un sténographe appointé par un admirateur du poète. Certes, le brave homme a été souvent dérouté par les méandres habituels des exposés de Coleridge, par les enchevêtrements de sa syn-

taxe, par les grécismes de sa terminologie, par la rareté de certains noms propres évoqués par lui (il faut le savoir de notre critique pour deviner que le "Paley" du manuscrit couvre "Psellus"). D'un bout à l'autre, ces textes ont ainsi été à retoucher, souvent à compléter, à l'aide des abondantes notes, maintenant accessibles au British Museum, que Coleridge prit en vue de son cours, à l'aide aussi de nombreux passages que le conférencier reprenait soit à sa *Biographia Literaria*, soit à son *Friend*. C'est un travail qui serait de tout point admirable, s'il n'était entaché de bien des fautes d'impression (surtout là où l'on cite du français ou de l'allemand) dont nous épargnons la liste à nos lecteurs, et qui au reste se corrigent aisément. Bornons-nous à dire que le livre est indispensable à quiconque veut étudier les idées philosophiques, morales ou religieuses de Coleridge. Ce n'est pas un livre facile : la pensée, pléthorique comme toujours, comporte des redites, des confusions, des obscurités ; et les fréquentes saillies de l'imagination poétique nuisent peut-être à une démarche de raisonnement qui devrait rester plus régulière. On a heureusement pensé à un index, non seulement des noms propres, mais des sujets traités ; il est un peu court sur certains points — notamment sur ce sens moral dont les prescriptions inspirent si constamment les jugements du philosophe, et d'autant plus, probablement, que la conduite de l'homme savait imparfaitement s'y conformer. — A. KOSZUL.

KATHLEEN COBURN. — **Inquiring Spirit : A new presentation of Coleridge, from his published and unpublished prose writings** (London : Routledge et Kegan Paul, 1951, 454 p., 25 s.).

On sait que Mlle Coburn prépare une édition de cette masse écrasante de carnets de notes de Coleridge qui se trouvent maintenant au British Museum. C'est dans ces inédits (pour un tiers environ de son gros volume) et dans les œuvres de prose aujourd'hui peu accessibles, qu'elle a eu l'heureuse idée de prélever un ample choix de passages particulièrement propres à retenir l'attention d'un lecteur. Ces passages sont d'une variété et souvent d'une profondeur qui confondent l'esprit. Le polymathe qu'était Coleridge apparaît ici comme il ne saurait faire dans une œuvre, qu'elle fût de prose ou de poésie, où il ferait effort pour suivre un seul sujet. Philosophie, littérature, histoire politique, religion, superstitions populaires, magie, philologie, métrique, il s'intéresse à tout, et à propos de tout il a des réflexions à proposer tantôt avec une assurance tranchante et volontiers humoristique, tantôt avec la modestie d'un homme qui sait bien qu'il n'a pas encore tiré un monde ordonné de son fécond chaos intérieur. Ce sont, dit-il lui-même, maintes fois des "cogitabilia" plutôt que des "cogitata", à quoi nous avons ici affaire.

Mlle Coburn a tenté de répartir ces éléments divers en quelques grandes catégories (Psychologie, Éducation, Langage, Logique et Philosophie, Critique littéraire, Beaux-Arts, Science, Notes sur les contemporains, Réflexions sur la Société). Bien entendu — elle en convient — on pourra çà et là contester cet arrangement, d'autant plus qu'il arrive à Coleridge de toucher à plus d'un sujet dans un même paragraphe. Et l'index qui permet de recueillir, dans cet éparpillement, ce qui a trait à tel ou tel point, tel ou tel auteur, pourrait être plus complet (il omet, par exemple, de signaler les réflexions relatives à la versification, et même à la poésie en général). Quelques fautes matérielles sont aussi à déplorer ("stupify", p. 137, "acetalectic", p. 154, "in postem" pour "in hostem", p. 160, "Archbisop", p. 421, etc.) ; parmi les notes — fort utiles d'ailleurs — celle qui est accrochée au N° 44 devrait l'être au N° 3). Mais ce sont là des peccadilles, que rachètent amplement bien des découvertes de détails : c'est ainsi qu'on ne pourra plus, comme le faisait le texte d'*Anima Poetae*, attribuer à l'antipapisme de Coleridge l'amusante image "an old lark who tho' he leaves off soaring and singing in the heights, yet has his spurs grow longer and sharper, the older he grows" : il faut lire "Pope" — le poète — et non "The

Pope"... Oui, c'est une riche moisson que fait cette anthologie dans l'énorme jardin — on est tenté de dire, dans la forêt vierge — des idées de Coleridge, l'inlassable "enquêteur". — A. KOSZUL.

The Letters of Samuel Taylor Coleridge, selected and with an Introduction by KATHLEEN RAINE (London : Grey Walls Press, 1950, xiv + 280 p., 12 s. 6 d.).

Il est sans doute peu de lettres aussi révélatrices que celles de Coleridge — peu de lettres qui soient autant que les siennes écrites pour lui-même, jaillies du fond de lui-même, dictées par une sorte d'urgence intérieure, peu de lettres qui soient aussi simplement, aussi naïvement presque, un déballage des idées, des impressions, des souvenirs de lectures, dont débordait une tête toujours surchargée. Les fragments de confessions que l'on trouve ici vont très loin : même le comportement physiologique de l'homme y prend place maintes fois — à l'exclusion pourtant, et c'est dommage, du comportement sexuel. Les jugements s'expriment souvent à ce qu'on peut appeler l'état inchoatif, en phrases fréquemment si lourdes, si empêtrées qu'on a peine à y voir clair. Les allusions abondent à des faits ou à des textes mal connus. Les citations, faites de mémoire, sans vérifications, peuvent être inexactes ou incorrectes.

C'est dire qu'une édition complète et dûment annotée, comme celle que prépare E. L. Griggs, sera la très bienvenue. En attendant, on trouvera dans ce livre de Mlle Raine l'essentiel de ce qui promet d'être un ensemble redoutablement riche. Déjà Stephen Potter, en 1933, dans *Select Poetry and Prose of Coleridge* (Nonesuch edition), donnait de ces lettres un choix abondant. Le recueil est ici plus ample encore, et nombre de numéros sont précédés de remarques utiles. Les textes sont peut-être parfois fâcheusement tronqués : ainsi regrette-t-on, au début des pages si denses adressées à W. Sotheby le 10 sept. 1802, l'absence d'un des articles essentiels du Credo coleridgien : "Never to see or describe any interesting appearance in nature without connecting it, by dim analogies, with the moral world, proves faintness of impression. Nature has her proper interest, and he will know what it is who believes and feels that everything has a life of its own, and that we are all *One Life*." Les manuscrits originaux doivent ne pas être toujours très lisibles : l'auteur a-t-il vraiment écrit "*der Einführen Actionen statt der Dinge an sich*" (p. 229)? Il a sûrement écrit, s'adressant à son cher Humphry Davy, "*republicam juva*" et non "*publican*", souhaitant "*ut vivat diu et feliciter*" et non "*dire (dive?)*" (p. 105). Et l'on soupçonne ailleurs d'autres lapsus, qu'ils soient d'auteur, d'éditeur ou de prote. Mais le livre a largement de quoi se recommander. — A. KOSZUL.

RUDOLF LUTZ. — **S. T. Coleridge; seine Dichtung als Ausdruck ethischen Bewusstseins** (Schweizer Anglistische Arbeiten, 26. Band). Bern : Francke, 1951, 122 p. in-8°.

On souhaite, sans trop l'espérer, que les lecteurs français ne se laisseront pas rebuter par la fréquence (plutôt que l'abondance — car il y a énormément de redites) des expressions philosophiques employées par l'auteur. Il observe, par exemple, que chez le Coleridge de la maturité "*das scheinbar Zufällige des ontogischen Seienden wird in innigste Beziehung gesetzt mit dem axiologisch Ewigbleibenden*" (p. 110). Même en allemand, cela doit pouvoir se dire de façon moins pédante. Mais après tout, au sujet d'un Coleridge qui souvent tendait vers ce style, le défaut n'est pas grave. Et la thèse générale du livre — s'il est permis d'essayer de la résumer en termes simples — semble juste et profonde. L'homme dont des faiblesses connues depuis longtemps et une grande traverse sentimentale (son amour pour Sara Hutchinson) révélée plus tard ont concouru à entraver une

carrière poétique pleine d'exceptionnelles promesses, a certainement été hanté, dès qu'il eut commis (à Cambridge sans doute) ses premières fautes caractérisées, par le problème moral : conscience du bien et du mal, rôle du ressort volontaire dans leur accomplissement, retentissement de leur pratique dans les diverses facultés humaines, tout cela est resté au cœur de ses inspirations non seulement de penseur, mais d'artiste. Notre docteur suit avec une attention pénétrante les inflexions de cette préoccupation centrale. Il montre comment, des *Religious Musings* et de l'*Ancient Mariner* à cet ennuyeux *Zapolya* (où déjà Wilson Knight louait, peut-être avec excès, des valeurs sous-jacentes), l'idée de ce qu'est — ou plutôt, hélas, devrait être — la bonne conduite de la vie, s'est de plus en plus, aidée par un Kantisme d'ailleurs imparfaitement compris, chargée d'éléments religieux personnellement vécus par une âme qui se scrutait sans cesse, et se confessait parfois sans le vouloir, dans ses vers comme dans sa prose. Y a-t-il eu ici l'évolution que l'auteur s'efforce de définir? La première des œuvres susdites, à laquelle il touche tardivement, à propos du *Vieux Marinier*, a-t-elle suffisamment retenu son analyse? N'a-t-il pas à tort négligé *The Wanderings of Cain*? Je n'en suis pas sûr. On concevrait une étude plus courte qui soulignerait davantage l'unité et la précoce maturité de la foi (on ose à peine dire, de la doctrine) morale de Coleridge. — A. KOSZUL.

The Letters of Sara Hutchinson from 1800 to 1835. Edited by KATHLEEN COBURN (London : Routledge et Kegan Paul, 1954, XXXVIII + 459 p. in-8°, L. 2.2.).

C'est encore un produit de la merveilleuse industrie de Mlle Coburn : 169 lettres, parfois très longues, de cette belle-sœur de la future Mrs. Wordsworth, dont la rencontre en 1799 avec Coleridge marié poignit le cœur de celui-ci du dard empoisonné, "spiculo venenato", dit-il dans sa note intime, d'un amour impossible. Des textes plus nombreux ou plus complets (première version de *Dejection: An Ode*) nous montrent plus clairement que jamais combien la blessure du poète avait été profonde. Et l'on se jette avec curiosité sur les lettres de la femme qui inspira une passion si vive. Avouons-le : on est déçu. Tout d'abord — faut-il dire "invita invitum dimisit"? — nous n'avons ici aucune page adressée à Coleridge, et pour les dix années qu'a pu couvrir ce drame secret (1800-1810) nous n'avons qu'une dizaine de messages, presque tous envoyés à un cousin ou à une cousine de Londres, vides de confidences ou d'allusions; faudra-t-il admettre que celle qui écrivait n'avait même pas agi "invita"? Et pour le reste, ces feuilles abondantes donnent le portrait d'une jeune fille devenant "vieille fille" d'un type assez banal. Certes, elle reste aimable jusqu'au bout, active et serviable, et douée, parmi ses vertus mineures, de la générosité et de la fidélité dans la correspondance qui nous valent ce gros volume. Mais qu'a-t-elle donc à mander à ses parents et amis? Ce sont les innombrables éléments d'une chronique presque exclusivement domestique, telle qu'en pouvait connaître une Anglaise de bonne classe moyenne, d'esprit moyen aussi, j'en ai peur, d'alors : sur le temps qu'il fait, sur les fréquents déplacements qui s'imposent ou se recommandent, sur les inconvénients et les agréments des divers séjours dont on fait l'expérience, sur les événements de famille, naissances, mariages, maladies, décès, sur les modes qui passent et que l'on entend suivre, sur les progrès, les qualités et défauts des enfants que l'on observe, etc., cette plume est inlassable. A peine si, de loin en loin, il y a place ici pour quelque écho soit de ce monde politique (écho de Waterloo, bien sûr) ou de ce monde littéraire (Sara copie nombre de poèmes de "William") qui vous entoure. C'est de la toute petite histoire, charmante, d'ailleurs, surtout pour qui aurait pu redouter des prétentions de bas-bleu, pour qui apprécie la vie quotidienne telle qu'une demi-sœur de Jane Austen la peut décrire, mais sans jamais songer à une publication possible. Editer de pareils textes demande beaucoup de patience et de perspicacité; certains mots sont d'usage local ou même plaisamment écrits comme on les prononce (j'imagine

que le "diserdly" de la p. 70, qui semble avoir déconcerté Mlle Coburn, représente "disorderly"), et la foule de personnes dont ces lettres ne donnent que des prénoms souvent identiques a exigé un répertoire alphabétique numéroté, et de très opulents arbres généalogiques, auxquels le lecteur a recours avec reconnaissance. Mlle Coburn a mis un soin minutieux à son labeur; et si bien des noms encore demeurent obscurs, du moins pour nous ("Fribourg", p. 9 — est-ce une espèce de tabac à priser?; "Bides", p. 21; "Maffy", p. 338, etc.), telle note, qui à propos de "Laker" remonte à un opéra de 1798 (signalé par *O.E.D.*), peut paraître superflue à d'autres que nous. Il reste aussi nombre de fautes d'impression dans ce volume, mais dans le monde de gentil bavardage où il nous mène, la perfection est sans doute plus qu'ailleurs difficile à atteindre. — A. KOSZUL.

HUMPHREY HOUSE. — Coleridge (The Clark Lectures 1951-52) (London: Hart-Davis, 1953, 167 p. in-16, 8 s. 6 d.).

Le plus petit des livres dont nous avons à parler dans cette série est probablement celui qui de tous est et sera le plus largement apprécié. Une fois connus les faits principaux de la vie de Coleridge, on n'imagine guère une meilleure introduction à la lecture de ses principaux poèmes. Qu'il s'agisse d'ailleurs de vers ou de prose, l'auteur cite d'abondants passages soigneusement choisis dont il analyse le contenu avec une vigueur et une précision rares. C'est presque d'un bout à l'autre un modèle de ces "explications de textes" que la critique anglaise d'aujourd'hui ne dédaigne heureusement plus. Comme son voisin d'Oxford, F. M. Bateson (dans *English Poetry, a critical introduction*, 1950) auquel il m'a fait penser parfois, M. House est persuadé que l'on doit et que l'on peut dépasser ces impressions vagues, ces "suggestions" romantiques nuageuses, dont souvent se contente un lecteur indolent de poésie — notamment de poésie coleridgienne. Coleridge lui-même, ce grand rêveur, n'aurait pas dit, comme on l'a répété volontiers, "Poetry gives most pleasure when only generally and not perfectly understood" — du moins aurait-il fait une réserve "when no criticism is pretended to" (p. 30; mais la phrase découverte par Mlle Coburn dans les notes manuscrites, avec ces deux "when" dont l'un pourrait être une anticipation de l'autre, ne me semble pas absolument "eindeutig"). Quoi qu'il en soit, M. House prétend et aime "comprendre"; et, pour signaler ce qui me semble être un des chapitres les plus convaincants de son exégèse, il ne se résigne pas comme le faisait même un Lowes (après avoir prestigieusement décelé les mille souvenirs ou demi-souvenirs qui se cachent dans l'œuvre) à voir dans *Kubla Khan* un jeu de rêve magnifiquement incohérent : les deux parties en réalité s'enchaînent : le merveilleux palais, dans son site enchanteur, avec cette rivière sacrée dont le cours suit parfois des gouffres insondables, et dont les flots puissants font danser des blocs de rochers, c'est l'œuvre d'art idéale, fruit d'une joie et d'une extase aussi mystérieuses dans leurs sources que bouleversantes et presque terrifiantes dans leurs effets; et la "damoiselle au dulcimer", c'est sans doute (mais ici je m'avance peut-être plus loin que ne fait un commentaire plutôt réticent sur ce point) la femme idéale, l'amour humain idéal, dont la rencontre ou la renaissance (penserons-nous à Mary Evans?) permettrait au poète de réaliser son chef-d'œuvre... Mais il faut bien admettre que Coleridge, qui nous a laissé sur la genèse de son poème des indications curieuses (dont au reste M. House estime qu'on aurait pu se passer), n'a nulle part amorcé cette tentante interprétation. Qui sait, après tout, si, maintes fois, la poésie la plus poétique n'est pas, comme le rêve, une sorte de transcription imaginative d'idées latentes que le critique, ou l'onirocrite, fait avant l'auteur apparaître au seuil de la conscience? On le voit : les clartés projetées même par une excellente étude comme celle-ci restent plus ou moins tremblantes. Elles le sont davantage pour ce qui est de *Christabel*, elles le sont moins pour *Frost at Midnight*, qu'une habile comparaison avec un

passage du *Task* de Cowper fait admirablement valoir, ou pour l'*Ancient Mariner*, première vaste "exploration" (p. 113) d'un domaine où psychologie, morale, sociologie et esthétique se mêlent, où toute la pensée de Coleridge allait continuer de se mouvoir, et dont M. House scrute la richesse avec un intérêt contagieux. Cette centaine de pages est farcie de traits qui accrochent l'attention : jugements d'ensemble (une liste des composantes essentielles du génie du poète, p. 37), confrontations de différents états de texte (*Ode to Dejection*), corrections de notules (fussent-elles en grec peu classique — une étiquette qui semblait, dans *Anima Poetae*, donnée à Shakespeare, est à restituer à Bacon, p. 31), maintes remarques de détail de style ou de versification. Tout cela n'est sans doute point d'une justesse irréfragable : c'est à tort, selon moi, qu'on hésiterait sur la scansion de deux vers de Kubla Khan, "In a vision once I saw" (tétramètre régulier : '—'—') et "Could I revive within me" (trimètre : —'—'—), p. 115; je ne crois pas Tennyson coupable d'avoir confondu deux images différentes lorsqu'il écrit

*the spring, that down,
From underneath a plume of lady-fern,
Sang, and the sand danced at the bottom of it*

("down", équivalant à "down there", n'implique pas que le poète a vu l'eau "falling down from the side of a steep hill", p. 52); dans les *Sibylline Leaves*, "A light in sound, a sound-like power in light", est un exemple de "synaesthesia", non de "coenaesthesia" — et ne faut-il pas écrire "coenaesthesia"? p. 75). Osera-t-on, étranger, ajouter que l'anglais de ces pages ne semble pas toujours aussi pur qu'on l'attendrait, dans de vénérables "Clark Lectures" ("if that one hitch could be made", p. 16 — "the poem will not tie to a table of dates", p. 86 — et dit-on aujourd'hui à Oxford que des étudiants "read the English School", p. 9?). Mais il faut venir à ce livre comme on va aux entrevues d'un "tutor", préparé à quelque familiarité dans les propos, voire à quelque désordre (c'est sous l'enseigne des "Problems of the poetic style" qu'il sera question de la Pantisocratie...). L'essentiel est que ces entrevues soient stimulantes; et elles le sont ici à une degré éminent. — A. KOSZUL.

ABBIE FINDLAY POTTS. — **Wordsworth's Prelude: A Study of its Literary Form** (Cornell University Press, 1950, ix-392 p. in-8°, \$ 6.00).

Il y a dans ce livre beaucoup de travail, une recherche ingénieuse et neuve, et de multiples petites découvertes. Prenant la suite de nombreux travaux, en particulier ceux de Beatty, Ernest de Sélincourt, Helen Darbishire et R. D. Havens, le professeur Potts se propose d'éclairer les relations mal connues entre le *Prelude* de Wordsworth et des œuvres littéraires plus anciennes. C'est ainsi que sont successivement explorées les analogies de thèmes, d'images, de langue et d'inspiration générale, qui permettent de retrouver dans le poème de Wordsworth des échos par exemple de Pope, de Thomson, de Beattie, de Goldsmith, de Shakespeare, de Bunyan, d'Akenside et de beaucoup d'autres. Les ressemblances signalées sont souvent légères et subtiles; mais leur catalogue ajoute beaucoup à notre connaissance de ce qu'on pourrait appeler l'arrière-plan du *Prelude*, et au total cet ouvrage nous apporte le bénéfice d'une érudition attentive et utile. — L. CAZAMIAN.

JOHN JONES. — **The Egotistical Sublime; A History of Wordsworth's Imagination** (London : Chatto and Windus, 1954, ix-212 p. in-8°, 16 s.).

Ce livre original, mais d'une pensée parfois un peu ardue, se place en dehors des habitudes de la critique littéraire. Il repose sur une connaissance sérieuse de l'œuvre de Wordsworth, qu'il juge et interprète avec une grande indépendance,

d'un point de vue assez souvent paradoxal. Cette "histoire de l'imagination" du poète est organisée sous trois rubriques successives : "Solitude and Relationship", "The Poetry of Indecision", et "the Baptised Imagination." La première met en relief le grand rôle des personnages solitaires dans la poésie de Wordsworth, leur isolement permettant une plénitude et une autonomie de la conscience très caractéristiques. La seconde, dont le sens demeure assez obscur, semble faire allusion aux diverses possibilités entre lesquelles choisit ce poème de l'incertitude, *The White Doe of Rylstone*. La troisième, qui s'attache à préciser les formes dernières de la foi chrétienne de Wordsworth, insiste en particulier sur un poème tardif, *Hartleap Well*. A tout prendre, cet essai quelque peu cryptique témoigne d'une étude pénétrante, mais soulève finalement plus de problèmes qu'il ne nous en aide à résoudre. — L. CAZAMIAN.

DONALD E. HAYDEN. — **After Conflict, Quiet; a Study of Wordsworth's Poetry in Relation to his Life and Letters** (New York : Exposition Press, 1951, xvii-227 p. in-8°, \$ 2.95).

Ce livre reprend, une fois de plus, le récit de la transformation morale que subit Wordsworth, pendant les années qui séparent sa jeunesse révolutionnaire de la foi conservatrice de sa maturité. La première période fut celle d'un "conflit" qui parut détacher le poète, justement, des positions auxquelles il devait bientôt se rallier; la seconde au contraire mit fortement en lumière la tranquille assurance de son adhésion à l'orthodoxie. Les textes sont interrogés à nouveau, et les documents biographiques, poèmes et lettres, reçoivent une interprétation solidement appuyée. Parmi les circonstances qui eurent sur le jeune poète l'influence la plus profonde, l'épisode sentimental auquel reste attaché le nom d'Annette Vallon est l'objet de l'enquête la plus détaillée. Dans l'ensemble, on ne saurait dire que cette histoire d'une crise psychologique soit ici renouvelée, avant d'être racontée. Mais si M. Hayden se contente de suivre, avec conscience et fidélité, les lignes d'un développement déjà bien souvent retracé, il faut reconnaître que son récit n'est en aucune façon inutile; il n'accepte pas les simplifications excessives admises par certains critiques, et marque avec une précision minutieuse les étapes par lesquelles a passé le mouvement de la pensée de Wordsworth, se rattachant au Christianisme officiel, au patriotisme, et à l'ordre social établi. — L. CAZAMIAN.

SEAN O'FAOLAIN. — **Newman's Way** (London : Longmans, Green and Co, 1952. + 286 p., 25 s.).

Le génie et la sainteté, une fois établis et reconnus — et ces deux termes conviennent à John Henry Newman — ont pour effet de nous faire oublier ou négliger le milieu et les origines car ceci ne saurait expliquer cela. Et pourtant il est d'un intérêt psychologique indéniable de connaître toutes les lignes de départ afin de mieux mesurer l'ascension. Romancier et catholique, Sean O'Faolain était très qualifié pour scruter avec imagination et sympathie cet aspect le plus négligé de Newman : son ambiance familiale. On connaît bien les vicissitudes et les difficultés financières des Newman, mais on fait plus ou moins le silence sur le grand-père épicier, sur le frère Francis Newmann qui, disciple de la secte des Plymouth Brethren, tenta des conversions à Bagdad, et mourut agnostique, sur Charles, esprit rebelle qui ne cessa d'inquiéter ses proches par ses excentricités et paya d'ingratitude et de rancune leurs générosités, et sur Harriet, "the most earthy of the Newmans". Sur ce fond d'humanité, recréé par l'évocation des lieux et de l'atmosphère quotidienne, J. H. Newman se détache en un relief plus accentué et plus nuancé à la fois, l'objet central de ce livre restant l'étude de sa personnalité étonnamment riche et mouvante dont le grand attrait est bien "the blending of

intellect and poetry, of brain and imagination". Si, après tant de livres consacrés à ce sujet, celui-ci ne peut prétendre apporter une interprétation nouvelle, il a du moins le grand mérite de camper un Newman bien vivant, dont nous sentons vibrer l'ardeur et les scrupules et cette oscillation si justement décrite ici "between the intellectual, expressible thing which emerges from a man as law or morality—and the irrational, inexpressible thing, which enters into man as faith or mysticism". M. O'Faolain a bien compris aussi tout le côté artiste de Newman, mais est-il juste de dire que "Newman is not primarily a theologian or a philosopher but an artist" alors que sa grandeur, son génie consiste précisément en cette magnifique alliance de la pensée et de l'art? — L. BONNEROT.

WALTER F. WRIGHT. — **Art and Substance in George Meredith. A Study in Narrative** (University of Nebraska Press, 1953, vii + 211 p., § 3.75).

Le Professeur Wright se limite à l'examen des thèmes essentiels de l'œuvre narrative de Meredith, avec le minimum de références à l'expérience de l'auteur et aux conditions sociales de sa période. Il se trouve donc amené à envisager l'œuvre de Meredith comme la mise en forme artistique d'une philosophie et d'une psychologie qui sont présentées au lecteur en manière d'introduction; l'étude proprement artistique de l'œuvre est également faite *à priori*, d'après son plus ou moins de conformité aux cadres de la comédie, du romanesque de la tragi-comédie et du tragique. Cette méthode d'exposition a quelque chose de scolastique, bien qu'elle ne fasse que reproduire les catégories esthétiques selon lesquelles Meredith lui-même situait les différents "plans" de la création littéraire. Le Professeur Wright, et c'est l'apport le plus intéressant de son livre, semble définir la narration chez Meredith comme la mise en œuvre d'une tension entre les puissances de l'intelligence et du vouloir et celles de l'inconscient. Toutefois on ne voit pas toujours très clairement comment différencier, ou associer, dans cette notion d'inconscient, ce que les personnages doivent de leurs réflexes à leur milieu social et ce qu'ils révèlent de leurs difficultés et de leurs spontanités profondes. Cela tient peut-être à la conscience même de l'analyste. Celui-ci, en effet, s'astreint à présenter son auteur à travers une recension détaillée de ses livres sans se donner licence de le quitter un instant pour opérer les synthèses que l'on attend. Le bénéfice de cette méthode un peu trop modeste est de pourvoir l'étudiant de Meredith d'un classement de l'œuvre par thèmes et personnages apparentés, qui fait assez bien ressortir les constantes du romanesque Meredithien, ses problèmes intimes, et aussi sa monotonie. On peut regretter que cette présentation un peu extérieure et abstraite efface ce que Meredith a personnellement de violent et de tragique. C'est à peine un paradoxe d'écrire que l'on referme le livre du Professeur Wright en se demandant si Meredith ne serait pas une simple version victorienne d'Aldous Huxley. Du moins ce travail utile et serré pourra-t-il préparer les voies pour un futur analyste de ce "mensonge intérieur" que Meredith n'a cessé de dénoncer chez les autres et chez lui-même et dont il faudra révéler l'angoisse sous les symboles romanesques et poétiques qui le révèlent en contribuant à le maintenir. Un choix bibliographique, clos en 1952, termine cet ouvrage. Le Professeur Wright n'a pu bénéficier du travail de Lionel Stevenson (*The Ordeal of George Meredith*, Scribner's, 1953). Il ne mentionne ni le livre de J. B. Priestley, ni l'édition préfacée qu'en 1948 M. Day Lewis a donnée de *Modern Love*. — F. LÉAUD.

IRMA RANTAVAARA. — **Virginia Woolf and Bloomsbury** (Helsinki : Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1953, 171 p.).

Sujet difficile, puisque — l'auteur le rappelle dans son avant-propos — l'accord n'est pas fait sur la signification du mouvement qu'une association fortuite a

conduit à désigner sous le nom de Bloomsbury, le quartier du British Museum, qui rapprocha pendant nombre d'années ses principaux représentants; doublement difficile, puisque la mort récente et la subtilité de Virginia Woolf font d'elle, malgré sa juste célébrité, une figure énigmatique. L'esprit de Bloomsbury est né à Cambridge; on peut y voir l'effort de la seconde aïeule des Universités britanniques pour se dégager de liens périmés — ceux qui l'unissaient à la science victorienne — sans renier le rationalisme qui avait fait sa gloire, et que représentait encore avec éclat, au début du xx^e siècle, Leslie Stephen. Plus indépendant de la morale et de l'art traditionnels que l'idéalisme renouvelé qui avait conquis Oxford pendant les deux ou trois décades précédentes, le néo-réalisme de G. E. Moore et de B. Russell, par un jeu serré de l'intellectualisme le plus intransigeant, marie ce rationalisme à une éthique fondée, non sur la foi, l'autorité ou l'action, mais sur la valeur intrinsèque de certaines manières d'être. L'esthétique, qui est au premier plan du mouvement, ne doit rien à l'idéal des "nineties"; car elle repose sur les notions d'authenticité et de vérité; mais elle reconnaît les droits de l'intuition, et de cette libre création qui est l'expression directe de la vie intérieure. En morale sociale, le néo-réalisme professe un individualisme déterminé, et le culte des élites; tout en y joignant le souci du libéralisme et d'une large démocratie. Les protagonistes de cette doctrine sous ses divers aspects, leurs origines sociales et culturelles, leurs divergences et leurs inter-relations, sont présentés avec une précision concrète qui donne à l'histoire de ce groupe hétérogène beaucoup de pittoresque et de vie.

Virginia Woolf, fille de Leslie Stephen, y joua un rôle distingué, ainsi que plusieurs de ses frères ou sœurs, et de leurs amis. Cette étude de sa pensée est moins technique, moins fouillée que l'ouvrage consacré à sa philosophie par Chastaing (voir le No IV, 1952, d'*Etudes Anglaises*); on y rencontre en outre certaines identifications un peu sommaires; celle, par exemple, de Leslie Stephen avec l'égotiste de *To the Lighthouse*, Mr. Ramsay; il est difficile de reconnaître dans ce portrait satirique l'ami et le correspondant de Meredith, et le prototype du Vernon de *The Egoist*. Mais l'examen chronologique des romans permet d'y voir à l'œuvre, auprès de l'empirisme paternel, une conception de l'art hardie que l'écrivain emprunte en partie à son milieu — non sans le dépasser pourtant; un intuitionisme imaginaire à peu près sans frein; et ce panthéisme qui est pour elle, plutôt qu'une foi professée et définie, un refuge, un rêve et une hantise. — M.-L. CAZAMIAN.

ARTHUR MACHEN. — *The Hill of Dreams* (London : The Richards Press, 1954, 240 p.).

Ce livre fut écrit entre 1895 et 1897, imprimé en 1907, réédité en 1922 et en 1927. Il était aujourd'hui épuisé; et cette nouvelle publication s'imposait : l'introduction de Lord Dunsany achève de lui donner tout le sens qui lui appartient. Historiquement, c'est un des exemples les plus complets de l'esthétisme qui existent — jusqu'au sadisme et au masochisme que les abus de la décadence et la psychanalyse ont définitivement dépouillés de leur cynique élégance et de leur sombre gloire. Le tableau qu'il trace des médiocrités, du snobisme et des petites ou grandes vilénies d'un milieu provincial, reste en grande partie sommaire, artificiel et excessif. Mais le culte original de la beauté, et la psychologie de l'extase, rappellent le théoricien de *Hieroglyphics*; l'auteur ne laisse d'ailleurs pas oublier ses prédécesseurs dans le domaine de l'hallucination et du rêve : de Quincey, Coleridge et Poe. Les paysages gallois sont saisissants; on y trouve au plus haut point une hantise du passé et de l'invisible, nourrie par la plus rare culture. Machen peuple de ses visions les solitudes, les fourrés, les gorges, les escarpements, les eaux furtives ou tumultueuses, les brumes, les fulgurants couchants de son pays natal; il les mêle aux souvenirs de l'antiquité romaine et de ses décadences, ou de l'occultisme et des sorcelleries médiévales. En une langue juste, sobre, colorée et puissante, il traduit les émois

d'une âme dédiée à la recherche de la beauté parfaite; et ce conflit dramatique d'un idéal intransigeant avec les affections et les simples intérêts humains, associé à de démoniaques évocations, et à un diabolisme que ne désavoueraient pas les Pères de l'Eglise. — M.-L. CAZAMIAN.

CHARLES MORGAN. — *The Burning Glass*. A Play, with a Preface: On Power over Nature (London: Macmillan, 1954, XXVIII + 156 p., 9 s. 6 d.).

Cette pièce, représentée pour la première fois à Brighton le 18 janvier de cette année, puis à Washington, D. C., et enfin à l'Apollo Theatre de Londres a remporté un très vif succès et un succès qui n'est pas dû à la seule habileté technique — encore qu'elle soit de premier ordre — d'un auteur qui avant de composer pour la scène fut pendant plus de vingt ans critique dramatique du *Times*. Charles Morgan a su envisager, dans *The Burning Glass*, un thème d'une angoissante actualité d'un biais fort original, en associant à une tragédie humaine l'examen du problème pathétique de la Liberté dans le monde moderne, dans l'âge atomique. En un sens cette pièce est comme écrite en marge du recueil *The Liberties of the Mind* (Macmillan, 1951; voir *E. A.*: 1952, p. 83) et la *Preface*, "On the Power, over Nature", pourrait fort bien y trouver place, car c'est à la fois le "Journal" de la pièce et un débat, passionné et d'une vigoureuse logique, qui reprend et prolonge l'essai: "Mind Control". Il est indéniable, bien que nous n'en prenions pas une pleine conscience parfois, que nous sommes engagés dans une phase nouvelle de l'histoire de l'humanité que nous assistons à "a subversion of the relationship between man and Nature", qu'il y a une opposition des plus graves entre Connaissance et Puissance, entre Science Pure et Science Appliquée et qu'au nom de la sécurité collective l'individu peut être amené à se renier lui-même en se soumettant aux exigences de l'Etat. On reconnaît aussitôt ici des problèmes qui ont déjà produit crises et conflits et menacent d'étendre leurs effets destructeurs si, apprentis-sorciers, nous ne parvenons pas à contrôler des forces démoniaques d'autant plus dangereuses qu'elles se parent du nom séduisant de Progrès.

Raconter, analyser la pièce serait en diminuer la valeur dramatique, quasi-policrière, et supprimer l'effet de surprise de scènes, admirablement combinées, où un Premier Ministre et un espion se disputent la possession du secret diabolique. Soulignons plutôt l'économie des moyens, le ramassé, la netteté et la souplesse des dialogues qui font apparaître par transparence, par delà le drame humain, les grands thèmes qui donnent à la pièce sa résonance profonde. Il serait intéressant de comparer *The Burning Glass* avec *The Flashing Stream*, d'abord pour montrer que l'art dramatique de Morgan s'est affermi en se concentrant et pour admirer son imagination audacieuse: de même qu'il avait, pour ainsi dire, anticipé le radar, il nous propose ici, et sans la moindre sensation d'in vraisemblance, l'invention de ce "cristal ardent"¹, capable de capter les rayons solaire et de causer de terrifiantes destructions. *The Burning Glass* rappelle aussi un peu *Les Cyclones*, la pièce qui se donne actuellement au Théâtre de la Michodière, mais Charles Morgan l'emporte sur M. Jules Roy, sinon par la situation tragique, du moins par la dimension du drame, qui est celui de l'humanité présente. — LOUIS BONNEROT.

The Best of Whitman. Edited with an Introduction and Notes by HAROLD W. BLODGETT (New York: The Ronald Press, 1953, x + 478 p., \$ 2.75).

Encore une anthologie de Walt Whitman! dira-t-on. Mais celle-ci ne fait pas double emploi avec celles qui l'ont précédée, car Harold W. Blodgett ne s'est

1. Tel est le titre de la traduction récente parue dans le même volume que la traduction de *The River Line*: *Le Cristal Ardent. Le Réseau Rivière*, deux pièces précédées de « Du Pouvoir de l'Homme sur la Nature » et « Par delà l'Ere de la Violence », traduction de René et Christine Lalou (Paris: Librairie Stock, 1954, 320 p., 570 fr.).

pas proposé de réunir les "meilleurs" poèmes de Whitman — entreprise dont le résultat serait nécessairement contestable, — mais les plus significatifs, et il les a classés par ordre chronologique, ce qu'on n'avait jamais encore fait jusqu'ici. Bien que le texte soit uniformément celui de l'édition de 1881, le lecteur peut ainsi suivre l'évolution de Walt Whitman depuis l'édition de 1855 (dont 9 poèmes sur 12 sont cités) jusqu'à l'édition du lit de mort de 1892. En attendant la publication d'une édition définitive des *Feuilles d'Herbe* donnant sous une forme commode toutes les versions successives des poèmes, ce livre, tout fragmentaire qu'il soit, rendra de grands services à quiconque voudra retrouver les grandes lignes du développement de Whitman sans risquer de se perdre dans le dédale de ses œuvres complètes. Cette anthologie comporte d'ailleurs, outre un choix abondant de poèmes, les textes de prose essentiels : les préfaces de 1855, 1872, 1876 et 1888, "Democratic Vistas" et des fragments importants de *Specimen Days*. D'autre part, Harold W. Blodgett a écrit une introduction critique d'une trentaine de pages qui retrace avec une admirable concision la carrière de Whitman et résume avec clarté et vigueur toute sa philosophie. La biographie est présentée très succinctement sous forme d'un tableau chronologique où se trouvent rappelées les événements historiques et littéraires dont Whitman fut le contemporain. Enfin, des notes placées à la fin du volume dégagent le sens de chaque poème et apportent les éclaircissements nécessaires. Harold W. Blodgett y fait en particulier des rapprochements fréquents avec l'œuvre d'Emerson dont les rapports avec celle de Whitman sont trop souvent négligés par les commentateurs. — Roger ASSELINEAU.

ROGER ASSELINEAU. — **L'Évolution de Walt Whitman après la Première Édition des Feuilles d'Herbe** (Paris : Didier, 1954, 567 p., 2.000 fr.).

As M. Asselineau acknowledges in his Preface, he is not the first to attempt to trace the evolution of Whitman's literary development, but no one before him has examined the subject with such thoroughness and such critical mastery. M. Asselineau spent three years in the United States doing his research, and he missed scarcely anything pertinent to his subject—a few manuscripts, still unpublished, were brought to light after his return to France, but he cannot be held responsible for these lacunae, and they do not affect his basic conclusions. His notes and bibliography provide a guide (one of its minor virtues) to all important modern scholarship on Whitman. I had been thinking of revising my *Walt Whitman Handbook* (1946), but that will not now be necessary for some time to come. However, it was not M. Asselineau's intention to write a reference book for Whitman scholarship. His main purpose was to chronicle and interpret the development of the poet and his art from the first edition (1855), which the late Jean Catel had already treated so admirably. His method is the conventional French academic approach, "L'Homme et l'Œuvre." On the whole he has succeeded brilliantly with this dichotomy, but at times it is cumbersome, necessitating some repetition and at times holding in suspense a full interpretation of a given topic until a later section in the book. For example, the psychology of the emotional crisis through which the poet passed around 1857-58 is not entirely clear until the author takes up "La vie sexuelle," nearly two hundred and fifty pages later. Yet, on the other hand, this method has the advantage of collecting into separate essays valuable discussions of Whitman's mysticism, ethics, "L'esthétique fondamentale," the foundation of his patriotism, and the various techniques of his art.

Whitman's art, as M. Asselineau demonstrates, developed out of his ambition to create a perfect life and a literary masterpiece, and he succeeded only in the latter. His youth was "le temps de la recherche vaine," and his early manhood was a series of frustrated attempts to find friends and lovers to satisfy his inner

sexual cravings. He was by nature homosexual, and he did not know how to come to terms with the world or himself. He longed to be an example of joyous, healthy masculinity, but he knew where he was "most weak," and he even called himself "Solitaire chantant à l'Ouest." His poems, therefore, became a therapy, and the marvel is how nearly he finally succeeded in healing himself. In his last years he had almost become the wise, serene, heroic personality he had longed to be nearly half a century earlier when he apprenticed himself to poetry. This happens to be the thesis of my own forthcoming biography, which I have entitled "The Solitary Singer." But whereas I have tried to develop my interpretation *biographically*, M. Asselineau has succeeded in presenting his critically and philosophically. Our two books will therefore supplement rather than compete with each other.

The few places where M. Asselineau has, in my opinion, "slipped" are usually the result of his trusting too much in American scholars. For example, he accepts the late C. J. Furness's word that the first *Leaves of Grass* was first placed on sale July 4, 1855. But on that festive occasion all bookstores would have been closed. The book was first advertised in the newspapers on July 6, a Friday, not Monday, as Furness wrongly guessed to explain why there was no advertisement on July 5. This is an extremely minor point, but it is a sample of the many erroneous assumptions that have crept into Whitman biographies. Even the renowned Dixon Wecter's study of Whitman's employment by the Government is not accurate. Fortunately in most cases M. Asselineau verified the facts for himself. Indeed, this is the most accurate and reliable book on Walt Whitman so far published. It sets a high mark for American scholars to equal. — Gay Wilson ALLEN.

JAY LEYDA. — **The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891.** — (New York : Harcourt, Brace and Co, 1951, 2 vol. in-8° ill., 899 p.).

Il peut paraître superflu de revenir sur un ouvrage vieux de trois ans, et dont il a déjà été fait mention dans un article paru ici même en 1952. Mais la vogue des études melvilliennes est plus grande que jamais; et cet ouvrage, qui n'est certes pas destiné à la lecture courante, dont parfois même on raille la minutie et le défaut d'idées (je pense à M. Richard Chase), est le "corpus", l'indispensable travail de base auquel doivent désormais se référer sans cesse les melvilliens, s'ils veulent éviter l'affirmation gratuite et l'"intuition" démentie par les faits.

Dans ces deux magnifiques volumes, M. Leyda a reproduit dans l'ordre chronologique, année par année, jour par jour, tous les documents connus, fussent-ils même apparemment de faible importance, qui peuvent servir à éclairer la vie de Melville, celle de son entourage, celle de ses livres. Lettres des uns et des autres, extraits de journaux intimes, coupures de périodiques, actes officiels, passages des œuvres de Melville dont le caractère biographique est certain, tout vient à sa place. Celui qui a étudié Melville y retrouve nombre de choses éparses, qu'il a découvertes ou cru découvrir à grand-peine; et il y voit nombre d'autres documents qui lui ont échappé, et lui permettent d'éclairer bien des points laissés dans l'ombre. M. Leyda, patiemment, pendant des années, s'est tenu au courant de toutes les trouvailles de ses confrères, a correspondu avec eux, a obtenu les autorisations nécessaires. Et pourtant, son travail est à bien des égards de première main; ses propres découvertes sont nombreuses, et surtout il s'est livré à un travail de contrôle, d'élimination, de classement, qui force l'admiration.

L'ouvrage est superbement présenté. Des notices biographiques précises, au début du premier tome, situent tous les personnages ayant eu quelque influence sur Melville, ou quelque contact important avec lui. Le second tome comporte une très belle suite de reproductions photographiques. Tout au long du "Journal de

bord" apparaissent des facsimilés. Un appendice clair indique les lieux où sont conservés les documents cités. Un index très complet termine l'ouvrage.

Il reste certes des découvertes à faire, des points de détail à élucider. Nul doute pourtant : la "somme" que nous offre M. Leyda comprend non seulement tout l'essentiel, mais beaucoup plus. La fantaisie, dans la biographie melvillienne, est désormais sans excuse. — JEAN SIMON.

MARCUS CUNLIFFE. — *The Literature of the United States* (London : Penguin Books, 1954, 384 p., 3 s. 6 d.).

Les Britanniques, bons juges des institutions, des mœurs américaines (Bryce, Brogan, Gorer), avaient jusqu'ici apporté peu de contributions à l'étude de cette littérature. Certes, on apercevait chez les vieux critiques mainte jolie page sur Hawthorne, sur Edgar Poe, ou sur Henry James, mais les synthèses manquaient, qui fissent l'inventaire d'une production dont Matthew Arnold, comme le rappelle M. Cunliffe dans une brillante introduction, niait l'existence autonome. Cependant nous signalerons en tant qu'exception oubliée, l'ouvrage de John Nichol (*American Literature*, 1887).

Nichol était écossais, et M. Cunliffe, comme aussi W. T. Stead (*The Americanisation of the World*, 1902) est originaire de l'Angleterre industrielle du Nord, ce qui, de son propre aveu (p. 12), le prépare mieux à l'intelligence d'une civilisation de masse. Cette compréhension, fondée sur une étonnante familiarité avec les sites, les hommes, les œuvres, est d'une très haute qualité. M. Cunliffe est lucide, mais servi aussi par une chaleureuse sympathie qui tempère constamment une intuition perspicace. Il tend à combler, au nom d'une culture anglo-saxonne unique, le fossé qui sépare les deux continents; ce qui, peut-être, l'amène parfois à sous-estimer l'originalité américaine. Du reste, il a réduit à l'extrême la part faite à l'arrière-plan social; historien de profession (et auteur d'une pénétrante étude sur la Guerre de Sécession) M. Cunliffe a volontairement limité le présent panorama aux lettres proprement dites, et encore s'agit-il ici d'histoire littéraire, biographique, psychologique et esthétique, car les filiations idéologiques sont à peine marquées. Ainsi, les origines théologiques du transcendantalisme, les fondements positivistes du roman réaliste vers 1880, les assises bourgeoises de l'esthétisme fin-de-siècle, toutes ces interférences de courants sociaux et littéraires sont rarement évoquées. Au contraire, M. Cunliffe excelle dans le portrait ramassé et bien frappé. Sa vignette d'Emily Dickinson, est, dans le genre, un chef-d'œuvre, et mériterait d'être citée. La concision, humoristique souvent, du critique est plus anglaise qu'américaine, ce qui confère un charme, un allant remarquables à la présentation, également éloignée de la banalité et du paradoxe, des figures les plus connues. Certains jugements ne sont pas les nôtres comme le surprenant éloge de *The Princess Casamassima* de Henry James (pp. 221-222) mais l'ensemble demeure très mesuré, l'impressionnisme portant plutôt sur le choix de la petite touche révélatrice que sur les valeurs essentielles.

Ce livre est appelé à bénéficier de la très large diffusion de la *Pelican Series*, qui lui reviendrait de toutes façons pour ses qualités intrinsèques. Comme initiation, avec ses précieux résumés biographiques, on le recommanderait volontiers; comme complément à notre culture américaine, avec ses bibliographies parfaitement à jour, il est indispensable. M. Cunliffe était dans une situation différente de celle de ses confrères d'expression allemande, italienne ou française; s'il est avantagé par la communauté de langue, il n'échappe pas à certains handicaps particuliers; et pourtant il est un des rares Britanniques à parler sans gêne, sans ambiguïté ni timidité des archi-Américains : de Mark Twain, de Dreiser, de Farrell. Ce test, qui joue en sa faveur, nous montre que la génération montante en Grande-Bretagne s'est dé faite des vieilles opinions stéréotypées sur les Etats-Unis. M. Cunliffe, l'un des

premiers à notre connaissance à y enseigner l'histoire intellectuelle et littéraire américaine, doit faire école. Il était difficile, dans un nombre de pages aussi restreint, de dire tant de choses justes, fines et profondes sur cet immense sujet. — Cyrille ARNAVON.

CYRILLE ARNAVON. — **Histoire Littéraire des Etats-Unis** (Paris : Hachette). 1953, 462 p.

On m'excusera de rendre compte, avec quelque retard, d'un ouvrage aussi important : il mérite un examen soigneux. Sa préface répond par avance, avec simplicité, à nombre d'objections qu'on serait tenté de lui faire, et les réserves que j'apporterai seront toutes subjectives : M. Arnavon n'aurait sans doute pas grand-peine à me répondre.

Le livre se divise en neuf grands chapitres, suivant l'ordre chronologique. Les deux premiers — une cinquantaine de pages — traitent l'un de la période coloniale, l'autre des époques révolutionnaire et constitutionnelle. Ils nous mènent jusqu'à 1800. Ici, M. Arnavon a, me semble-t-il, le mérite d'avoir surtout cherché à tracer de grandes lignes, les illustrant d'exemples assez peu nombreux ; il a évité le défaut commun à beaucoup de ses devanciers qui, traitant de cette enfance de la littérature américaine, se plaisent à énumérer, voire à analyser, d'innombrables œuvres, illisibles pour le public, et que l'historien lui-même n'a peut-être pas lues. Les vues, ici, sont claires. Les écrivains retenus sont silhouettés de manière caractéristique, sans inutile encombrement ni fausse érudition. Seul le spécialiste de ces périodes souvent austères pourrait souhaiter des analyses plus fouillées. L'impression générale est différente lorsqu'on en vient à la période moderne : de 1800 à 1890. L'auteur sent le besoin d'une minutie plus grande ; et ces quatre-vingt-dix années occupent quatre chapitres et cent cinquante pages de son livre. Certes, il tient encore à bien marquer les perspectives. Mais il ne saurait faire d'éliminations aussi larges qu'auparavant. Nombre d'écrivains mineurs, mais qui ont eu leur importance, et dont certaines œuvres se lisent encore sans ennui, jalonnent intelligemment les avenues. Que M. Arnavon en soit félicité : il eût été fâcheux de condamner à l'oubli total un F.-G. Halleck, un Ch.-F. Hoffmann, un N.-P. Willis, un J.-K. Paulding. Le choix de ces auteurs secondaires, et l'importance qui leur est attribuée, me paraissent fort judicieux. Ce sont malgré tout, comme il se doit, les écrivains importants qui sont étudiés en détail, de W. Irving à W.-D. Howells. Leur présentation est parfois subjective. M. Arnavon, c'est évident, n'a pour Longfellow et Whittier qu'une admiration modérée ; et je sais tels admirateurs de Cooper qui n'ont pas goûté certaines réserves formulées contre lui. J'estime, pour ma part, que le but visé a été atteint. L'ensemble est très clair, très cohérent, et sait faire en même temps une utile synthèse de nombreux travaux très récents.

Les trois derniers chapitres, enfin, traitent de la période contemporaine (1890 à 1950). Ces soixante ans sont évoqués en cent quatre-vingts pages. On voit que l'intérêt de l'auteur croît à mesure qu'il se rapproche du présent. Mais aussi sa tâche devient plus difficile. Tout critique assez téméraire pour écrire un manuel de littérature récente s'expose à la sévérité de ses confrères. L'un lui reprochera de tracer des lignes et de procéder à des groupements arbitraires. Un autre s'étonnera de certaines éliminations. Un troisième estimera faussés soit les proportions, soit les portraits, de certains grands écrivains sur lesquels l'accord n'est pas encore fait. M. Arnavon n'échappe à aucun de ces risques. Les groupements ? Il consacre une section à quatre auteurs qu'on n'a pas coutume de placer ensemble : Steinbeck, Farrell, Marquand et Miller. Les éliminations ? John Erskine, Ben Hecht, Mac Almon, Marjorie Rawlings, entre autres, sont absents. Les proportions ? Henry Adams a droit à sept pages, Faulkner à trois, Thomas Wolfe à deux. Les portraits ? La morbidité de Faulkner paraît à M. Arnavon l'essentiel, alors que n'apparaît guère

la hantise où il vit devant le temps et le destin. On pourrait multiplier les exemples, et M. Arnavon aurait sans doute, pour se justifier, des arguments solides. De toutes manières, son tableau d'ensemble satisfait dans une large mesure la logique, et ses études de détail témoignent presque toutes d'une réelle pénétration. Il ne prétend évidemment pas, ici, être un guide infallible; mais ces derniers chapitres fourniraient, devant tous les problèmes, une excellente base de discussion.

La "présentation" de l'ouvrage est commode. Le lecteur dispose d'une table détaillée, d'un index, de bibliographies de détail dans le cours de l'ouvrage, d'une liste finale d'ouvrages généraux. Certains souhaiteraient peut-être, ici, un choix plus restrictif et plus raisonné. En tous cas le travail est parfaitement à jour, et cite les études les plus modernes. A cet égard comme aux autres, on dispose d'un instrument de travail de haute valeur. Le livre de M. Arnavon est, selon moi, le meilleur qui ait été écrit en français sur ce vaste sujet. Il rendra de grands services aux étudiants, au public cultivé, et même à nombre de critiques. — JEAN SIMON.

CLIFFORD BAX. — **Some I Knew Well**, with sixteen photographs (London : Phoenix House, 1951, 192 p., 15 s.).

Quelques indications du "blurb", des allusions, trop discrètes, entre les lignes, et aussi les pièces de vers qui terminent et résument chaque portrait permettent seules de deviner que M. Clifford Bax aurait quelques titres — comme romancier et dramaturge — pour figurer lui aussi parmi cette galerie de portraits contemporains qui constitue son livre. Avec la modestie raffinée du parfait maître de maison il s'efface devant ses invités, les fait et les laisse parler, n'intervenant que pour mieux mettre en relief leur originalité, et ne permettant jamais qu'une ironie facile se mêle à une appréciation qui se fonde sur la sympathie et la nuance. Citons, faute de pouvoir détailler les quelque vingt portraits les plus importants : James Agate, Havelock Ellis, Gordon Bottomley, Arnold Bennett, W. H. Davies, E. W. B. Yeats, F. V. Lucas, Leon M. Lion, Edward Thomas. — R. S. L.

ALDOUS HUXLEY. — **The Doors of Perception** (London : Chatto et Windus, 1954, 63 p., 6 s.).

Aldous Huxley, ayant accepté de servir de cobaye au cours d'une enquête sur les effets de la *mescaline*, la drogue que les Indiens du Mexique tirent depuis longtemps d'un cactus, le peyotl, analyse ses impressions. Il espérait, suivant l'expression de Blake, que "les portes de la perception" seraient ouvertes en lui, qu'il atteindrait la vision pure des choses, qu'il les verrait en soi, et non plus déformées par l'utilitarisme inconscient de notre vision normale. Il espérait être admis dans le monde des visionnaires et des mystiques. Mais il avait compté, nous dit-il, sans sa nature particulière de non-visuel, et au lieu de pénétrer dans un univers de paysages enchantés, d'édifices miraculeusement beaux et de figures miraculeusement héroïques, il lui a fallu se contenter d'une susceptibilité accrue aux couleurs et à certaines formes. Ainsi, une chaise bleue, sous une tonnelle, zébrée par le soleil, devint "des zones d'azur flamboyant coupées de gouffres de bleu gentiane". Et les plis et le tissu de son pantalon de flanelle grise revêtirent une mystérieuse somptuosité (d'où une page subtile sur la valeur des draperies dans les tableaux des grands maîtres).

Ceci constaté, quelle place faire à la mescaline dans la vie quotidienne? "Mescaline opens up the way of Mary, but shuts the door on that of Martha." Elle permet la contemplation, et refuse l'action. Elle ouvre, en fait, la porte d'un paradis artificiel. Et voici Huxley lancé dans l'analyse de ces paradis que la vie moderne

nous rend nécessaires. Nous cherchons à nous évader par les portes qu'ouvrent dans le mur du quotidien l'art, la religion, la danse... et toutes les drogues : tabac, alcool, narcotiques, stupéfiants. Parmi ces drogues, la mescaline paraît tout à fait recommandable. Elle n'est pas nocive d'une part, et de l'autre, elle rejoint, par la vision transcendante qu'elle crée, nos besoins religieux. La secte de la "Native America Church" où des tranches de peyote remplacent les espèces consacrées du Christianisme, lui paraît admirable. Pourquoi les savants ne rechercheraient-ils pas l'utilisation rationnelle de ce produit? Il y a donc ici deux choses : des faits, et une théorie. Les faits sont intéressants, la théorie curieuse, sinon acceptable. Le livre, comme tous les livres de Huxley, est "provocative". — J. LOISEAU.

STEPHEN SPENDER. — **The Creative Element — A Study of Vision, Despair and Orthodoxy among some Modern Writers** (London : Hamish Hamilton, 1953, 199 p., 15 s.).

Sous ce titre, Stephen Spender reprend en partie et prolonge un ouvrage intitulé *The Destructive Element* qu'il avait publié en 1935. Mais, dans l'intervalle, sous l'influence des événements et pour des motifs qu'il a exposés dans son autobiographie, *World Within* (1951), son point de vue s'est modifié. Le changement de titre est significatif d'ailleurs. Alors qu'en 1935 il mettait l'accent sur les forces de destruction qui menacent la civilisation occidentale et qu'il lui semblait percevoir dans les œuvres de Henry James et dans la poésie de la première après-guerre, il insiste maintenant sur l'énergie créatrice des auteurs qui résistent à ces forces de destruction. De là des pages pénétrantes sur Rimbaud, Rilke, T. S. Eliot, Forster, D. H. Lawrence, Yeats, Orwell, Auden et Evelyn Waugh. C'est là un assemblage assez hétéroclite. Stephen Spender ne cache pas d'ailleurs qu'il a obéi en opérant ce choix à des préférences d'ordre purement personnel. Il y a pourtant une logique sous ce désordre apparent, car l'auteur se sert de ces exemples pour illustrer une thèse. Il lui semble qu'au cours des sept ou huit dernières décades la littérature a traversé trois phases : la phase des visions individuelles (Rimbaud, Rilke, Yeats et, à un moindre degré, Forster et D. H. Lawrence), une phase de réaction contre ces visions et de désespoir (le T. S. Eliot de *The Waste Land* et George Orwell) et enfin la phase des orthodoxies (politiques avec Auden et ses amis, religieuses avec T. S. Eliot, Graham Greene et Evelyn Waugh). L'idée est intéressante, mais il saute aux yeux que Spender ne peut la soutenir qu'en développant la réalité de façon outrancière. On pourrait citer nombre d'auteurs qui feraient éclater les cadres de sa classification. Mais, à vrai dire, Spender ne se soucie pas de résoudre là un problème d'histoire littéraire. Son but n'est pas aussi désintéressé. Il a entrepris cette enquête uniquement pour résoudre un problème personnel. Il cherche en définissant la position des autres à mieux définir la sienne propre. Libéral de formation et profondément individualiste (peut-on être poète autrement?), il fut attiré à ses débuts par le marxisme, mais il en a depuis compris les insuffisances. Il répugne pareillement à accepter le catholicisme où se sont réfugiés tant d'écrivains anglais. La solution qu'il préconise est une solution de compromis. Il voudrait occuper une position intermédiaire entre le marxisme et le christianisme, faire la synthèse de leurs qualités tout en évitant leurs défauts. Telle est la conclusion à laquelle il arrive à la dernière page de son livre, mais il resterait à expliquer comment cette synthèse est réalisable, et cela Stephen Spender ne le dit pas. Sa pensée en somme reste vague et sa position manque de netteté. Il a honte de son individualisme — on ne sait pourquoi, — mais refuse de "s'engager" et rêve d'un don de soi (cf. ses *Poems of Dedication*, 1947) qui paraît pour l'instant sans objet. Que ne se contente-t-il d'être lui-même? Tout artiste est seul et ne peut œuvrer que dans la solitude. A noter plusieurs

petites erreurs dans les allusions au domaine littéraire français : Isabelle Rimbaud n'est pas la mère mais la sœur du poète; Sartre est l'auteur de *Huis Clos*, non de *Huit Clos*, et Alexis Léger a choisi pour pseudonyme St. John Perse et non St. Jean Perse qui serait par trop plat. — Roger ASSELINEAU.

J. W. KRUTCH. — **Modernism in Modern Drama : A Definition and an Estimate** (Cornell University Press, 1953, 133 p. et un index, \$ 2.75).

Il peut paraître surprenant à notre époque de fonder une étude du théâtre moderne sur des considérations morales. M. Krutch y était obligé par son sujet, ce livre étant la réunion d'une série de conférences prononcées à l'Université Cornell sous les auspices de la fondation Messenger, créée pour travailler à l'amélioration de la moralité dans la vie politique, professionnelle et sociales des Etats-Unis.

Mais, esprit original et critique dramatique expérimenté, l'auteur n'a pas été visiblement gêné par ce handicap. Il voit dans le "modernisme" l'ensemble des caractères qui opposent l'art et particulièrement le théâtre de notre époque à celui des grands siècles passés. C'est surtout une volonté de s'éloigner des valeurs humaines reconnues pour s'attacher à l'exceptionnel et au morbide. Il en résulte un abîme sentimental et idéologique qui rend la compréhension difficile entre les générations d'autrefois et celles d'aujourd'hui. M. Krutch étudie la formation et le développement de ce complexe dans l'œuvre d'Ibsen, de Strindberg, Bernard Shaw, Pirandello, Synge, pour terminer par une revue de la production dramatique contemporaine américaine où il discerne une nostalgie confuse des valeurs anciennes, un désir peut-être inconscient d'échapper "au dilemme et au désespoir du modernisme". Si l'on tient compte de l'orientation très spéciale de ces conférences, on peut dire qu'elles représentent une série d'études, non pas complètes, mais exactes dans leurs grandes lignes, suggestives et même souvent profondes. Pourquoi faut-il que dans un chapitre excellent sur Strindberg, qui est à notre avis, beaucoup plus qu'Ibsen, le grand initiateur du "modernisme", l'auteur commette deux fois l'erreur de prendre le célèbre écrivain suédois pour un Danois! C'est un lapsus qui doit disparaître d'une prochaine édition. — E. POULENARD.

CHARLES MORGAN. — **On Learning to Write.** The English Association Presidential Address 1954 Oxford University Press, 1954, 18 p.).

A la légende tenace qui affirme que Charles Morgan compterait moins d'admirateurs dans son pays que chez nous, nous pourrions opposer — c'est tout de même un criterium — le chiffre des tirages, impressions et réimpressions, pour ses romans et le nombre de représentations, pour ses pièces; mais la meilleure preuve que sa valeur littéraire est largement reconnue en Angleterre, nous la voyons dans les éloges que personne ne lui refuse en tant que styliste. Charles Morgan est, à la différence de tant d'écrivains de Grande-Bretagne qui se sont illustrés dans le roman, un artiste qui connaît son métier parce qu'il a pris la peine de l'apprendre et qu'il n'a cessé d'en étudier les ressources variées et les exigences subtiles. Cette "Presidential Address" est riche de substance et mérite méditation, d'abord pour ce que ce texte contient d'intérêt autobiographique et aussi parce qu'il souligne quelques grandes vérités que les modernistes en matière de style nient ou négligent, par exemple que "the basic authorities" restent *The Authorized Version of the Bible*, *The Book of Common Prayer*. Sur Emily Brontë, Henry James, J. S. Landor, G. Moore — ces deux derniers, maîtres favoris de Morgan — cette conférence, à la fois érudite et familière, nous livre des jugements nets, sagement équilibrés et mûris. — L. BONNEROT.

DAVID GARNETT. — **The Golden Echo.** The first part of an Autobiography (London : Chatton et Windus, 1955, 272 p., 21 s.).

David Garnett, l'auteur de ces livres charmants que sont *Lady into Fox* et *A Man in the Zoo*, nous donne le premier volume de son autobiographie : de sa naissance en 1892, jusqu'à la guerre de 1914. Il est, inévitablement, rempli de détails intimes, qui nous intéressent dans la mesure où l'auteur nous intéresse. Il y a ici beaucoup d'anecdotes qui n'ont pour nous d'autre valeur que leur pittoresque, et l'art avec lequel elles sont contées. Mais il y a bien autre chose. D'abord, la peinture d'une époque, aperçue à travers les parents de David, authentiques et sincères spécimens de l'intelligentia britannique de la fin du siècle, révoltés contre les tabous victoriens, grands amis des révolutionnaires de tous ordres, anarchistes russes ou nationalistes hindous. Ensuite, l'apparition de personnages connus, des écrivains surtout. J'évite le mot portraits, car le peintre (ou le photographe) ne leur a pas fait prendre la pose. Ils sont pris sur le vif. La galerie est riche : Ford Madox Ford, les D. H. Lawrence, les Strachey, les Keynes, Virginia et Leonard Woolf, Wells, T. E. Hulme, Rupert Brooke, etc.

Mais revenons à David Garnett biographe de lui-même. Même si on ne s'attache pas à la valeur de document du livre, à ses évocations des habitants de Bloomsbury ; on le lit avec un plaisir constant. Il est spirituel et malicieux. Quel que soit le sujet, il n'y a pas de page terne. Il est surtout étonnamment franc. David a hérité de l'esprit d'indépendance de ses parents. Il ne couvre la réalité d'aucun pudique voile victorien. Il se raconte sans gêne aucune, qu'il ait quatre ans et s'acquitte de ses devoirs sur son pot, qu'il ait dix-neuf ans et soit mis en un tel état par le massage savant d'une amie de sa mère qu'elle n'ait d'autre recours que de lui offrir de coucher avec elle. Rien de grossier, d'ailleurs, aucune instance de mauvais goût : simplement un naturel parfait dans la narration. C'est un livre intéressant et divertissant. Nous attendons la suite avec curiosité. — J. LOISEAU.

RUDOLF STAMM. — **Geschichte des Englischen Theaters** (Bern : A. Francke A. G. Verlag, 1951, 485 p., prix en francs suisses : relié 28.80 ; broché 24.50).

Le Professeur Stamm a réuni dans cet ouvrage une masse énorme de renseignements dont les sources principales sont indiquées dans la bibliographie.

Il conçoit l'étude de l'évolution du théâtre comme une partie de celle du peuple anglais dont elle peut éclairer certains aspects psychologiques. Nous n'avons donc pas ici un livre de critique littéraire ou dramatique à proprement parler, bien que de nombreuses pièces soient analysées. Par contre, le théâtre aux diverses époques, les modifications de la scène et des décors, les progrès de l'éclairage, sont minutieusement notés et expliqués avec leurs répercussions sur le jeu des acteurs, la conception des pièces et les goûts du public. Les variations de l'état politique, social et religieux au milieu desquelles s'est développé cet art si profondément enraciné dans l'âme anglaise sont analysés avec exactitude et sobriété. La concurrence entre les théâtres principaux hautement protégés au XVIII^e siècle et les scènes libres qui ont toujours cherché à s'établir et à subsister d'une vie souvent précaire et éphémère mais riche d'enseignements, a été longuement étudiée par l'auteur. Les spectateurs, jamais indifférents et souvent difficiles, dont le caractère est essentiel à la compréhension des pièces anglaises, ne sont jamais oubliés. Les grands acteurs, les actrices célèbres, sont évoqués et revivent à nos yeux ; non seulement des personnages prestigieux comme Garrick, Mrs. Siddons, Edmund Kean, Macready, Henry Irving qui ont donné à ce grand art national des impulsions si importantes, mais aussi beaucoup d'autres figures, célèbres en leur temps, et dont la contribution ne fut pas médiocre, retrouvent dans ces pages une vie bien oubliée du grand public. M. Stamm a choisi la manière dont on a conçu, modifié et représenté les

grands drames de Shakespeare comme critère du goût de chaque époque. Certains chapitres sont particulièrement originaux et méritent d'être notés : le premier qui montre l'antiquité d'une tradition dramatique ayant existé avant et pendant l'occupation romaine, les deux parties consacrées au XVIII^e siècle, si riches d'évocations prestigieuses et enfin le chapitre ix qui contient des pages intéressantes sur le développement d'un drame poétique et l'effort des théâtres de province au XX^e siècle. Il faut féliciter la maison d'éditions A. Francke A. G. de Berne pour l'excellente présentation du livre et la qualité des illustrations. C'est du beau travail suisse. Tout contribue à faire de cette Histoire du Théâtre anglais un instrument de référence très utile pour les étudiants et le public cultivé de langue germanique. Il faut souhaiter qu'on nous en donne un jour une version française. — E. POULENARD.

WILFRED GRANVILLE. — **A Dictionary of Theatrical Terms.** The Language Library, edited by ERIC PARTRIDGE (London : André Deutsch, 1952, 206 p., 12 s. 6 d.).

Par son ouvrage *Sea Slang of the 20th Century*, M. W. Granville a prouvé sa compétence lexicologique. Son expérience théâtrale, acquise comme acteur et metteur en scène, lui a donné l'idée de ce Dictionnaire et une large part de la matière qui le compose; pour le reste il s'est documenté aux meilleures sources écrites et auprès d'artistes, d'auteurs comme Christopher Fry, et, bien entendu auprès d'Eric Partridge dont la curiosité et les connaissances sont insatiables. Ce Dictionnaire est le premier à faire un place importante à un argot spécial du théâtre, fondé sur des expressions et mots italiens, appelé *parlyaree* ou encore *parlary*. Une question: pourquoi consacrer un article à G.B.S. et ne pas faire la moindre mention de Gordon Craig ni de William Poël (à qui Robert Speaight vient de consacrer une belle étude)? — L. B.

The Oxford Book of Quotations. Introduction by BERNARD DARWIN. (London : Geoffrey Cumberlege. Oxford University Press, Second edition : 1953, xix + 1003 p., 42 s.)

Cette seconde édition, entièrement révisée et augmentée de 1.300 citations et de 124 pages, fait le plus grand honneur aux Presses d'Oxford. Elle est d'un maniement beaucoup plus facile puisque l'index renvoie à la page et à un numéro. Cet ouvrage n'est pas seulement un admirable, un indispensable instrument de référence, il peut, judicieusement utilisé par nos étudiants, servir d'initiation à la pensée et à l'œuvre d'un auteur en leur révélant les citations qui sont passées, en quelque sorte, dans le domaine public: une lecture attentive des 13 pages consacrées à Milton leur permettrait de déceler son influence chez Wordsworth ou Keats, et de même la copieuse part réservée à la Bible et au *Book of Common Prayer* leur ferait percevoir les échos de ces grands textes qui restent — Charles Morgan le rappelait dans sa récente Conférence de l'English Association — "the basic authorities" pour la langue anglaise. — L. B.

CHRONIQUE

Theatre Workshop : Arden of Faversham (Theatre Royal, Angel Lane, Stratford). — Ce groupement coopératif se propose pour but : "to create a popular art theatre in which the acting would be full-blooded, the production truthful and vivid, the plays — both classical and contemporary — significant, and the heroes — the common people." On comprend donc ce qui a déterminé le choix de cette tragédie domestique. Dans l'ensemble, mise en scène et interprétation sont une réussite, et la vieille pièce soutient bien l'épreuve de la scène. L'auteur, qui nous montre tour à tour les souffrances du mari partagé entre la générosité et la jalousie, la rancœur de Mosbie qui naît de sa position fautive (dans la société comme au foyer d'Arden), la violence de l'épouse dans sa passion comme dans sa révolte, et surtout le conflit des amants solidaires dans le crime, a certes une connaissance intime du cœur humain, et le don du réalisme familial. A plusieurs reprises des meurtriers à gages tendent un piège au malheureux Arden, mais un incident les empêche de réussir. Ce qui devrait renforcer l'intérêt dramatique le relâche en réalité car ces assassins, *full-blooded* autant qu'on peut l'être, font penser aux compagnons de Falstaff, et si le comique y gagne, on oublie le péril d'Arden. Les ressorts se retendent dans les dernières scènes, si vraies et puissantes dans leur tragique simplicité. On ne tiendra pas trop rigueur à Miss Littlewood d'avoir écourté la scène du châtiment et d'avoir baissé le rideau sur l'image d'Alice Arden, traquée par la justice des hommes, et prise à son tour au piège qu'elle a tendu. L'activité de *Theatre Workshop* mérite d'être suivie, et soutenue.

Stratford-upon-Avon, 1954. — Un article, paru dans *The Stage* en février dernier, et reproduit dans la brochure illustrée du Memorial Theatre, définissait la politique de ses directeurs pour 1954. Des acteurs ayant appris leur métier à Stratford, et fait leurs preuves dans des rôles secondaires aux côtés de vedettes invitées pour une saison, devaient interpréter les premiers rôles. On aperçoit aisément les avantages d'un tel changement : choix des pièces en fonction d'une équipe bien unie et non de quelques acteurs célèbres. Le succès d'une saison dépendait, pour une grande part, de ces "étoiles". Celle de 1952 avait démontré que Sir Ralph Richardson, grand comédien, n'était pas fait pour *Macbeth*. Par contre celle de l'an dernier nous avait confirmé la valeur de Peggy Ashcroft et de Michael Redgrave comme acteurs shakespeariens. Les pièces de la saison qui se termine avaient donc, exceptionnellement, été choisies pour de jeunes acteurs de Stratford. "A Juliet of 19 is a rarity", déclarait l'article cité. Nous n'avons pas vu Zena Walker, à Stratford, dans ce rôle, mais Claire Blomm, à l'"Old Vic", nous avait paru trop habile, pour une fille des Capulet, à faire valoir des charmes encore adolescents, mais inexperte en l'art d'exprimer les nuances et les degrés de la passion tragique. L'argument peut d'ailleurs se retourner, car un Lear octogénaire n'est pas chose fréquente. L'âge n'est pas tout et la maturité d'un talent se mesure par la souplesse à incarner les rôles les plus divers. Mais jugeons sur ce que nous avons vu.

Pour *A Midsummer Night's Dream*, pièce primesautière, la partie est facile, et la jeune compagnie s'en donne à cœur joie, comme le public. Les scènes de quiproquos amoureux ne languissent jamais parce que, malgré la charmante absurdité des données, elles sont nourries d'observations vives et amusantes. Bottom et ses compagnons déchainent infailliblement les rires. Mais la poésie et l'humour donnent à ces scènes bouffonnes leur véritable profondeur. Ces naïfs artisans qui découvrent le théâtre posent avec courage les problèmes essentiels de ses rapports avec la vie, ses conventions, ses pouvoirs d'illusion et de métamorphose. Le lion, le mur, l'homme dans la lune, le tisserand à tête d'âne, tiennent leur place dans une ronde fantastique que mènent les serviteurs de Titania et d'Obéron, et les cogitations de Bottom et de Quince rejoignent celles du duc Thésée sur l'imagination, la folie et l'amour. "Motley", moins inspiré peut-être par les bosquets athéniens que naguère

par la forêt des Ardennes, a cependant conçu un décor unique qui crée l'ambiance de rêve tout en permettant les évolutions précises de ces êtres lunaires. Regrettons seulement un rideau de scène qui paraît dessiné au fusain sur papier d'emballage. Enfin la collaboration de "Motley" avec Inigo Jones nous a valu des fées jacobéennes, esprits sauvages sans rien de commun, heureusement, avec leurs sœurs des albums de Nouvel an.

Placée sous le signe de la désillusion et du déchirement, *Troilus and Cressida* est une pièce moins aisée. Elle doit beaucoup à la comédie d'"humeurs" (qu'on se souvienne d'Ulysse tirant parti de la vanité d'Ajax pour faire revenir Achille au combat) mais ici le vent d'âpre satire souffle en tempête. Pandarus et Thersites sont là pour montrer l'abîme qui sépare l'idéal de la réalité, qu'il s'agisse de la foi amoureuse ou de l'honneur guerrier, et la difformité de l'un, les infirmités de l'autre, sont les signes de leur turpitude morale. Après la trahison de Cressida, et l'assassinat d'Hector désarmé, Troilus n'a d'autre ressource que de se jeter dans une mêlée sans espoir, dont l'enjeu est indigne du sang répandu. Mais lorsque la réalité de sa passion généreuse et exaltée se heurte à cette autre réalité qu'est l'infidélité de la jeune troyenne, le poète trouve pour lui des accents lyriques d'une rare intensité. Laurence Harvey a su rendre sensibles la pureté et la juvénile noblesse du personnage. Muriel Pavlow s'est acquittée avec honneur du rôle assez ingrat de Cressida dont l'amour, s'il n'est pas exempt de calcul, est sincère, et qui sans transition manifeste son inconstance. Le niveau d'ensemble de l'interprétation est élevé, et justifie la confiance faite à des artistes d'avenir. La mise en scène (Glen Byam Shaw), les décors et les costumes (Malcolm Pride) complètent cette impression d'un travail d'équipe de qualité.

Que faut-il penser d'Anthony Quayle dans le rôle de Pandarus? Ce comédien nous donna il y a deux ans un excellent Mosca (*Volpone*). Il fait de l'illustre entremetteur un vieillard cacochyme, rempli de tics, et il sacrifie un peu trop le texte à la mimique, au bredouillement, au zézaiement. De même, lorsqu'il joue Othello. Ces nasillements sont-ils censés représenter l'extrémité de la jalousie? En ce cas nous pourrions lui dire, avec Desdémone :

I understand a fury in your words,
But not the words...

Peut-être a-t-il tort aussi d'attacher trop d'importance à ces paroles du Maure. "Rude am I in my speech", d'éviter tout effet d'éloquence, de rester en deça de ses moyens scéniques, jusqu'au moment où il ressent les premières atteintes de la jalousie, si bien que la noblesse native du personnage apparaît insuffisamment. Et bientôt nous n'avons plus sous les yeux qu'un malheureux obsédé que guette l'épilepsie. Cette interprétation, longuement mise au point, n'est cependant pas soutenue, n'atteint que par intermittence à la grandeur tragique, et en fin de compte est moins émouvante qu'une lecture. Le poète a voulu nous infliger le spectacle prolongé de ce qui est insoutenable, l'innocence assassinée, l'erreur d'un homme qui détruit ce qu'il aime et défigure son propre amour. Spectacle pourtant bienfaisant car celui qui le regarde peut dire, lui aussi :

I must weep,
But these are cruel tears; this sorrow's heavenly,
It strikes where it doth love.

Il ne posséderait pas cette vertu purifiante si Shakespeare, en la personne d'Othello et de son épouse, ne savait nous convaincre de l'éminente dignité de l'être humain. Et combien significatives ici sont les images du trésor plus précieux qu'un monde, et de la perle imprudemment jetée. Si Quayle n'a pu venir à bout d'une tâche lourde, du moins a-t-il réglé avec succès les évolutions scéniques, et il a été bien secondé par la décoratrice, Tanya Moiseiwitsch, qui s'était distinguée en 1951 dans les pièces historiques. A ses côtés Barbara Jefford est une fort estimable Desdémone, mais notre admiration va surtout à Joan Mac Arthur (Emilia), et à Raymond Westrell, qui incarne Iago de façon sobre et vigoureuse, mettant surtout en relief la lucidité et l'agilité d'une intelligence appliquée au mal.

Jean JACQUOT.

The Old Vic : *Love's Labour's Lost*. — A défaut d'acteurs de premier plan, la vieille scène shakespearienne dispose pour cette reprise d'une compagnie homogène, disciplinée. Dans cette exquise comédie l'équilibre est difficile à réaliser entre la haute préciosité, l'ironie et la farce. A son aise dans ce dernier élément, le Costard qu'on nous propose est bon, mais Boyet, rendu grotesque, est franchement mauvais, et le fantastique Armado, trop lourdement caricatural. Et fallait-il un Sir Nathaniel gâteux et édenté pour lire le sonnet de Berowne? Fort réussi, par contre, Holophernes, qui fait penser, autant qu'au pédant élisabéthain, à certains *scholars* à la fois diserts et flegmatiques, chez qui la fatuité n'exclut pas l'humour. Quant aux nobles rôles, le talent est du côté de Navarre, plutôt que de France. Le roi (Eric Porter) n'est pas mauvais, mais dans l'ensemble l'interprétation serait assez terne sans Berowne (John Neville). Il a le charme et la vivacité de la jeunesse, et grâce à lui les trésors de lyrisme et de fantaisie que Shakespeare a prodigués dans ce rôle conservent leur éclat. Mais l'éloge doit aller surtout à la collaboration intelligente de Frith Banbury pour la mise en scène et de Cecil Beaton pour les décors. Peut-être le goût de ce dernier penche-t-il un peu trop (pour le mien) vers le baroque. Mais quel emploi sensible, et parfois audacieux, de la couleur et de la lumière. Le dénouement est traité de main de maître. Après le coup de théâtre qui met fin à tant de gaité, et remplace l'insouciance jeunesse dans la perspective de la destinée humaine, le dialogue du printemps et de l'hiver prend une signification particulière. Le réalisme rustique des chansons est un peu sacrifié au sentiment général, qui est mélancolique. Les voix d'un chœur villageois s'éloignent à la nuit tombante, tandis que la grande silhouette don quichottesque d'Armado traverse la scène et que se prolonge l'adieu muet des jeunes gens : "You that way, we this way". — J. J.

Première de *Macbeth* en Avignon. — Le programme enseigne que "*Macbeth* fait partie de la série noire de Shakespeare"... La traduction est souple, vivante, scénique, finement adaptée au débit des acteurs qui la jouent : elle porte. Shakespeare n'est jamais très loin, mais il devient trop clair, trop simple parfois. Les incantations des sorcières ont été quelque peu réécrites, mais en vers rimés qui sonnent bien. Quelques vulgarités : "Elle aurait pu attendre" est bref pour "She should have died hereafter". [Le "We fail!" de 1.7.59 est écrit, et prononcé, sans point d'exclamation ou d'ironie : qu'est-ce à dire?] — Dès le début, un long concert de cornemuses, coupé de roulements de tambour, nous met fortement dans l'atmosphère d'un drame écossais et guerrier. De généreux haut-parleurs saturent l'oreille de cris de chouette ou de corbeau au moment même où le texte les suggère. Rouge sang la table et les sièges du banquet : c'est voyant. Bref, une bonne partie du spectacle fut entachée d'expressionnisme. Et ce soir-là, de grands coups de vent mal venus évoquaient plutôt le *Roi Lear*, drame où le chaos est cosmique, où Shakespeare se donne du champ. Ici, il resserre son génie, et les tempêtes de *Macbeth* sont celles des passions plus que des éléments. Sans doute faut-il à ce drame une scène couverte, pour que l'air y demeure immobile, étouffant, irrespirable. Sous l'immense morceau de ciel que découpe la cour du Palais des Papes, l'intrigue n'a jamais pu se tendre jusqu'à ce point inhumain où elle se brise net : or, qu'est *Macbeth* sans cette tension? — La mise en scène manquait donc de sobriété. Le rôle principal était tenu par Jean Vilar, qui avait négligé d'en apprendre plus du tiers. Quand il ne jouait pas à un mètre du trou du souffleur, il se faisait remettre de prétendus "messages" qu'il lisait ensuite. Dans la scène où il adjure avec violence les sorcières de lui révéler sa fortune, on vit même *Macbeth* s'allonger sur un praticable, près d'un projecteur qui n'éclairait que son texte, tout en détournant utilement l'attention vers son ombre sur le mur de droite. N'insistons pas sur le naufrage que fut par sa faute la scène du banquet, ni sur les coupures qu'il pratiquait au fur et à mesure (II.2.36-40 : les vers, essentiels, sur les bienfaits du sommeil; III.1.48-72, soit vingt-quatre vers sur les craintes que lui inspire Banquo), et remercions le souffleur d'avoir empêché le pire : que Vilar renoncât à la tirade des "To-morrow" comme dès la fin de la première phrase il en laissait voir l'intention. Parler d'"interprétation" dans son cas serait prématuré. Se souvenait-il mieux d'un personnage qu'il a incarné avec bonheur ces dernières années? Manque-t-il physiquement de carrure? Les deux sans doute : il tendit ce

soir-là à faire de Macbeth un très proche parent de Richard II, joueur, tenté et même séduit *intellectuellement* par le mal. Nous n'avons jamais vu le redoutable héros guerrier qu'on nous décrit au début, et qui dans les dernières scènes, au-delà des crimes et des désillusions, retrouve avec son épée des lambeaux de sa gloire. — Les autres comédiens, visiblement consternés, ont fait de leur mieux pour sauver le spectacle. Banquo, Macduff, Malcolm, le Portier furent excellents. Quant à Maria Casarès, en Lady Macbeth, elle fut dès ce soir-là hallucinante, inoubliable : vibrante et glacée, surhumaine et pourtant fragile, et jouant comme une morte la scène du somnambulisme. Ici encore la supériorité de l'actrice sur son partenaire supprima d'emblée tout tension dramatique entre les deux personnages : le centre même de la pièce. — Pierre LEFRANC.

Le Centenaire de University College, Dublin. — Dans un beau livre publié à cette occasion sous la direction du Président Michael Tierney, on peut retracer l'histoire mouvementée de la grande institution irlandaise. Elle débuta modestement en 1854 sous le nom d'Université catholique d'Irlande : création des évêques refusant d'accepter une oppression restée pesante; et son premier recteur fut John Newman, le futur cardinal. Après des vicissitudes diverses, elle est devenue le plus important des collèges formant l'Université Nationale d'Irlande, dont le Chancelier est Eamon de Valera. Et sa prospérité actuelle est comme un symbole de la Renaissance Irlandaise. Des cérémonies imposantes ont marqué, en juillet dernier, son centenaire, événement auquel a participé tout ce qui compte en Irlande, Protestants compris. De nombreux représentants étrangers étaient venus de toutes les parties du monde, et la délégation anglaise, formée de savants illustres, fut l'objet d'égards particuliers : signe heureux de l'égalité retrouvée. Des doctorats *honoris causa* furent, selon l'usage, conférés à des personnages de marque, parmi eux, on nota trois Français : le Professeur Leprince-Ringuet, les RR.PP. de Vaux et Festugière. Les délégués des Universités françaises (trop peu nombreux malheureusement) furent charmés de l'accueil irlandais, et frappés d'admiration par le magnifique redressement d'un petit peuple ami. — Jean SIMON.

A paraître prochainement : I. *Poèmes choisis de Donne*, présentés et traduits par Pierre Legouis (Aubier, éditeur). — II. *Le Paysage anglais à l'aquarelle 1760-1851*, par Henri Lemaître (Bordas, éditeur). — III. *Du Spirituel dans l'Ordre littéraire* (Milton, Wordsworth, Shelley, etc.), par Charles du Bos (Plon, éditeur). — IV. *Le Roman et les Idées en Angleterre*, Vol. III : *Les Doctrines de l'Action et l'Aventure* (1890-1914), par Mme M.-L. Cazamian (Pub. de l'Université de Strasbourg).

Concert d'Etudes Anglaises. — Le succès du concert organisé en avril dernier avec le concours de notre Revue nous engage à renouveler l'entreprise. Un autre concert aura lieu dans les premiers mois de 1955. Il aura pour interprètes Mme Aimée van de Wiele, Mlle Mildred Clary et M. Maurice Gesell. Il sera consacré à la musique anglaise du XVII^e siècle. Nous donnerons le lieu, la date, et un aperçu du programme dans notre prochain numéro.

Ernest Weekley. — Le 7 mai dernier est mort à Londres l'éminent linguiste Ernest Weekley. Il venait d'entrer dans sa quatre-vingt-dixième année. Après avoir étudié à Cambridge, à l'Ecole des Chartes et en Allemagne il avait occupé pendant quarante ans la chaire de français à University College, Nottingham. Ses manuels pour l'enseignement du français furent longtemps populaires, et parmi ses éditions d'auteurs français son choix de lettres de Paul-Louis Courier et son *Don Juan* de Molière sont particulièrement remarquables. Mais c'est surtout dans le domaine de la langue anglaise qu'il s'est fait connaître. Le grand public fit un gros succès à ses études sur le vocabulaire anglais, à la fois solidement documentées et agréables à lire : *The Romance of Words, Surnames, Adjectives and Other Words*, etc. Son *Etymological Dictionary of Modern English*, publié en 1921, est malheureusement épuisé, mais son *Concise Etymological Dictionary*, révisé par l'auteur, a été réimprimé récemment.

Grand ami de la France, il accueillait toujours ses visiteurs français avec une chaleureuse courtoisie.

Il avait épousé Frieda von Richthofen, de qui il eut trois enfants et qui devint par la suite Mrs. D. H. Lawrence.

Clara Longworth, comtesse de Chambrun. — Tous les amis des lettres anglaises auront appris avec tristesse la mort de Clara Longworth, comtesse de Chambrun. Auteur de romans, d'ouvrages autobiographiques, de monographies américaines (*Cincinnati — The Making of Nicholas Longworth, Annals of an American Family*), elle s'était distinguée aussi par une série d'études shakespeariennes. Elle possédait une excellente bibliothèque élisabéthaine, riche en éditions originales judicieusement rassemblées, et ses travaux, qui témoignent d'une connaissance intime de la littérature du temps, portent la marque de l'enthousiasme et de la vivacité d'esprit qu'ont appréciés tous ceux qui l'ont connue. Les spécialistes n'ont pas toujours accepté sans réserves les thèses qu'elle a ingénieusement défendues, mais beaucoup de lecteurs, des deux côtés de la Manche, ont appris dans ses livres à mieux connaître Shakespeare et à le mieux aimer. La langue française lui était devenue aussi familière que sa langue maternelle, et c'est ce rôle de trait d'union entre les deux publics qui rendit si attachante la personnalité de l'auteur de *Shakespeare retrouvé*. On se souviendra aussi de sa générosité, dont *Etudes anglaises* bénéficia durant la période précédant la dernière guerre.

Georges Jamati. — C'est avec émotion que tous les amis des Lettres ont appris la disparition de Georges Jamati. Directeur adjoint du Centre National de la Recherche Scientifique, il s'y occupait plus spécialement de la Classe des Sciences humaines, dont sa clairvoyance et son énergie avaient grandement facilité la création et le développement. Ce n'était pas seulement un administrateur, mais un homme de pensée et un artiste. Poète et auteur dramatique, épris d'histoire du théâtre, il s'intéressait vivement aux questions esthétiques, et les anglicistes pourront lire dans son livre, *Le théâtre et la vie intérieure*, des pages pénétrantes sur Shakespeare. Le titre de cet ouvrage est significatif : s'il aimait tant le théâtre c'est qu'il le considérait comme un lieu privilégié où chacun de nous peut se reconnaître en autrui, l'individu s'identifier, dans l'exaltation et la communion, avec l'homme social. Il savait voir, par delà les spécialisations et les différences de méthode, l'unité profonde de la connaissance. Il avait foi en la coopération des sciences de la nature et des sciences de l'homme. Il considérait les travaux si divers entrepris sous l'égide de la Recherche comme des manifestations d'une même activité créatrice. Possédant lui-même des dons variés, il accepta la solution difficile de faire acte de présence sur tous les plans où il savait devoir apporter une contribution valable. Il n'en résulta pas une dispersion mais un enrichissement. L'expérience de l'artiste avivait la sympathie avec laquelle il examinait les mille problèmes que l'administrateur avait pour tâche de résoudre. Et quiconque avait une fois rencontré son regard compréhensif savait que pour lui un chercheur n'était pas seulement un dossier ou une fiche mais, d'abord, un être humain. De tous les hommages qui furent rendus à sa mémoire, celui des œuvres sociales d'étudiants n'était pas le moins émouvant. C'est peut-être parce qu'il se dévoua, sans ménager sa peine, à de nombreuses causes également importantes à ses yeux, (et nous n'oublions pas son rôle de résistant de la première heure) qu'il fut frappé, en pleine activité, par un mal auquel il devait succomber après un an d'épreuves. Mais des organismes de recherche et d'entraide lui doivent une vitalité plus grande, et il laisse, en même temps qu'une œuvre littéraire, l'exemple d'une existence harmonieuse et d'un idéal vécu et réalisé.

REVUE DES REVUES

Britain to-day. — No. 220 (August 1954). CLOUGH WILLIAMS-ELLIS : *The New Architecture*. — RONALD W. CLARK : *Mountaineering, 1834-1954*. — No. 221 (September 1954). VISCOUNT HINCHINGBROOKE, M. P. : *Anthony Eden*. — W. M. BROWN : *Dr. Johnson's Dictionary. A Bicentenary*. — No. 222 (October 1954). MICHAEL STEWART, M. P. : *Is Parliament Sovereign?* — DAVID GUNSTON : *London's Own Language*. — MARJORIE HAWLEY : *John and Josephine Bower, Their Art Treasures*. — ERIC NEWTON : *Pattern of British Painting*.

Encounter. — III, No. 2 (August 1954). LESLIE A. FIEDLER : *McCarthy*. — COLIN CLARK : *The Twilight of Liberalism*. — ANGUS WILSON : *The New and the Old Isherwood*. — T. R. FYVEL : *Orwell's Bad Good Book* (Keep the Aspidistra Flying). — III, No. 3 (September 1954). LIONEL TRILLING : *In Mansfield Park* (J. Austen). — GEORGE BERNARD SHAW : *The Cleveland Street Scandals*. — RICHARD WRIGHT : "What is Africa to Me?" — DAVID RIESMAN : *Man and Machine in America*. — CHRISTOPHER HOLLIS : *Catholicism, Communism, and Liberalism*. — III, No. 4 (October 1954). WILLIAM FAULKNER : *Mississippi*. — P. G. WODEHOUSE : *Berlin Broadcasts* (1). — ARNOLD J. TOYNBEE : *The Elusiveness of History*. — JOSSLEYN HENNESSY : *Shanta : India's Dancer*. — J. M. CAMERON : *Walter Bagebot*.

English. — X, No. 56 (Spring 1954). JOHN FERGUSON : *Christopher Fry's A Sleep of Prisoners*. — G. H. VALLINS : *Cobbett's Grammar*. — W. A. ARMSTRONG : *The Acting of Thomas Betterton*. — E. M. TREHERN : "Dear, they Durst Not..." *Notes on an Elizabethan Commonplace*.

Essays in criticism. — IV, No. 1 (January 1954). D. J. ENRIGHT : *Coriolanus. Tragedy or Debate?* — D. W. JEFFERSON : *Aspects of Dryden's Imagery*. — R. V. JOHNSON : *Pater and the Victorian Anti-Romantics*. — JOHN HOLLOWAY : *Poetry and Plain Language : The Verse of C. M. Doughty*. — PETER and MARGARET HAVARD-WILLIAMS : *Mystical Experience in V. Woolf's The Waves*. — IV, No. 2 (April 1954). DONALD DAVIE : *Sixteenth-Century Poetry and the Common Reader. The case of Thomas Sackville*. — E. C. PETTET : *Hot Irons and Fever : A Note on some of the Imagery of King John*. — JAMES R. CALDWELL : *States of Mind : States of Consciousness* (T. S. Eliot — Shakespeare). — BARBARA HARDY : *Form in Joyce Cary's Novels*. — C. S. LEWIS : *To Mr. Kingsley Amis on his Late Verses*. — IV, No. 3 (July 1954). J. W. SAUNDERS : *Poetry in the Managerial Age*. — WINIFRED M. T. NOWOTNY : "Opinion" and "Value" in *Troilus and Cressida*. — L. D. WERNER : *The Miltonic Simile*. — WALTER J. ONG : *The Jinnee in the Well-Wrought Urn*. — ROBERT LIDDELL : *Lawrence and Dr. Leavis : The Case of St. Mawr*.

The Hibbert Journal. — L. III, No. 1 (October 1954). THE REV. DR. L. P. JACKS : *The Price of Our War-Making Civilization*. — JOHN WREN-LEWIS : *The Evangelistic Situation in England to-day*. — GWILYM O. GRIFFITH : *Bunyan's Pilgrim : A Dutch Forerunner*.

The London Magazine. — I, No. 7 (August 1954). PATRICK GARLANT : *John Clare* (Poème). — C. DAY LEWIS : *Psyche* (Poème). — GRAHAM GREENE : *The General and the Spy, Extract from an Indo-China Journal*. — MARIA NORDLINGER-RIEFSTAHL : *Proust as I knew Him*. — DYLAN THOMAS : *Artists of Wales*. — I, No. 8 (September 1954). K. WILCZYNSKI : *Authors of Today : Walter de la Mare* (Dessin). — WALTER DE LA MARE : *The Stranger* (Dialogue en prose). — PIERRE SCHNEIDER : *Letter from Paris*. — LORD DAVID CECIL : *Joseph Conrad*. — I, No. 9 (October 1954). STEPHEN SPENDER : *Three Poems*. — ALAN ROSS : *Letter from England*. — ANGUS WILSON : *Arnold Bennett's Novels*. — I, No. 10 (November 1954). W. H. AUDEN : *Winds* (Poème). — A. HUXLEY : *Consider the Lilies* (Nouvelle). — W. PLOMER : *Anglo-Swiss : or, A Day Among the Alps* (Poème). — CYRIL CONNOLLY : *Haflitt's Liber Amoris*. — JEAN STEWART : *Recollections of Pontigny*. — C. D. LEWIS : *W. B. Yeats* (A propos des *Letters* et de l'étude de R. Ellmann).

The Review of English Studies. — V, No. 19 (July 1954). MARGARET E. GOLD-SMITH : *The Seafarer and the Birds*. — G. K. HUNTER : *Henry IV and the Elizabethan Two-Part Play*. — A. I. CARLISLE : *Milton and Ludwig Lavater*. — BARBARA HARDY : *The Moment of Disenchantment in G. Eliot's Novels*. — HARRY R. HOPPE : *George Jally at Bruges, 1648*. — J. C. MAXWELL : "The Sensible of Pain" : *Paradise Lost*, II, 278. — WILLIAM E. BUCKLER : *Tennyson's Lucretius Bowdlerized*.

Comparative Literature. — VI, No. 2 (Spring 1954). VICTOR ERLICH : *Limits of the Biographical Approach*. — F. MICHAEL KROUZE : *Plato and Sidney's Defense of Poesie*.

The Huntington Library Quarterly. — XVII, No. 4 (August 1954). LAWRENCE C. WROTH : *An Elizabethan Merchant and Man of Letters*. — GEORGE L. MOSSE : *The Assimilation of Machiavelli in English Thought: The Casuistry of William Perkins and William Ames*. — CHARLES C. MISH : *Reynard the Fox in the Seventeenth Century*. — J. KENT CLARK : *Swift and the Dutch*. — EARL LESLIE GRIGGS : *S. T. Coleridge and Opium* (Témoignage inédit de Seymour Teulon Porter, 1888).

Modern Language Notes. — LXIX, No. 6 (June 1954). J. H. FRIEND : *The Finn Episode Climax : Another Suggestion*. — H. HERMANNSSON : *Tyrkir, Leif Erikson's Foster-Father*. — JOHNSTONE PARR : *Chaucer's "Cherles Rebellyng"*. — V. M. HAMM : *Chaucer : "Heigh Ymaginacioun"*. — H. BERRY and E. K. TIMINGS : *Lovelace at Court and a Version of Part of his "The Scrutinie"*. — P. G. PHIALAS : *An Unpublished Letter about "A Game at Chess"*. — E. H. EMERSON : *Milton's War in Heaven : Some Problems*. — E. S. LECOMTE : *Lycidas, Petrarch and the Plague*. — F. L. HUNTLEY : *Milton, Mendoza, and the Chinese Land-Ship*. — C. CHADWICK : *The Religion of Du Bartas*.

Modern Language Review. — XV, No. 2 (June 1954). AUGUST CLOSS : *Substance and Symbol in Song*. — THOMAS P. HAVILAND : *Elkanah Settle and the Least Heroic Romance*. — MARTIN KALLICH : *The Argument Against the Association of Ideas in Eighteenth-Century Aesthetics*. — FRANCIS B. DEDMOND : *The Cask of Amantillado and the War of the Literati*.

Modern Philology. — LI, No. 4 (May 1954). ARCHIBALD BOLLING SHEPPERSON : *Additions and Corrections to Facts about Fielding*. — STANLEY K. COFFMAN, JR. : "Crossing Brooklyn Ferry" : *A Note on the Catalogue Technique in Whitman's Poetry*. — AUSTIN WRIGHT : *Victorian Bibliography for 1953*. — FRANK TOWNE : *Logic, Lyric, and Drama*. — KARINA WILLIAMSON : *Marvell's "The Nymph Complaining for the death of her fawn" : A Reply*. — LEO SPITZER : *On Yeats's Poem "Leda and the Swan"*. — LII, No. 1 (August 1954). ANTS ORAS : *Milton's Early Rhyme Schemes and the Structure of Lycidas*. — FREDSON BOWERS : *The Manuscript of Walt Whitman's "A Carol of Harvest, for 1867"*.

The Sewanee Review. — LXII, No. 3 (Summer 1954). JAMES M. COX : *Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn*. — *The Odyssey and the Western World*. — JOHN HENRY RALEIGH : *The English Novel and the Three Kinds of Time*.

Shakespeare Quarterly. — V, No. 2 (Spring 1954). H. T. PRICE : *A Survey of Shakespeare Scholarship, 1953*. — E. P. VANDIVER : *Simms's Border Ballads and Shakespeare's Method*. — A. S. DOWNER : *The Hamlet Year*. — R. D. ALTICK : *Hamlet and the Odor of Mortality*. — H. C. SCHULZ : *A Shakespeare Haunt in Bucks?*

Studies in Philology. — LI, No. 3 (July 1954). FAITH LYONS : "Entencion" in *Chrétien's Lancelot*. — ALVIN B. KERNAN : *A Comparison of the Imagery in 3 Henry VI and The True Tragedie of Richard Duke of York*. — MAREN-SOFIE RÖSTVIG : *Casimire Sarbiewski and the English Ode*. — CECIL C. SERONSY : *Marginalia by Coleridge in Three Copies of His Published Works*. — CURTIS DAHL : *Morris's The Chapel in Lyoness : An Interpretation*. — HERBERT BERGMAN : *Whitman and Tennyson*.

University of Colorado Studies. — Series in Language and Literature. No. 4, 1953. — GEORGE F. REYNOLDS : *Plays as Literature for an Audience*. — RUFUS PUTNEY : *Venus Agonistes*. — HENRY PETTIT : *Pope's Eloisa to Abelard : An Interpretation*. — ROBERT DONALD THORNTON : *Twentieth-Century Scholarship on the Songs of Robert Burns*. — PAUL J. CARTER, JR. : *The Influence of William Dean Howells upon Mark Twain's Social Satire*. — E. J. WEST : *Shaw's Criticism of Ibsen : A Reconsideration*.

Études. — (Septembre 1954). M. PONTET : *La Signification Humaine de l'Œuvre de Charlie Chaplin*.

France-Grande-Bretagne. — N° 235 (Été 1954). Le Cinquantenaire de l'Entente Cordiale à Paris : Allocution de M. Charles Corbin. — ANDRÉ SIEGFRIED : Hommage à la Grande-Bretagne. — Allocution de M. Maurice Schumann. — Allocution de M. Anthony Eden.

Mercure de France. — N° 1092 (Août 1954). J. VALLETTE : *Shakespeariana*. — N° 1093 (Septembre 1954). J. VALLETTE : *À propos de T. S. Eliot*. — N° 1094 (Octobre 1954). J. VALLETTE : *Faut-il lire Ezra Pound Essayiste?*

Les Nouvelles Littéraires. — N° 1408 (26-8-1954). P. TREDANT : *William Faulkner mène l'offensive d'été*. — R. LALOU : La Crevette et l'Anémone (*The Shrimp and the Anemone*) par Leslie P. Hartley. — N° 1410 (9-9-1954). R. KEMP : *Deux Masques* (Vie de Samuel Johnson, par Boswell). — N° 1411 (16-9-1954). R. LALOU : *Pronto* par Margaret Kennedy. — JEANINE DELPECH : *Un Samuel Pepys vertueux* (John Evelyn). — N° 1412 (29-9-1954). RENÉ ELVIN : *L'Été au Pays de Galles*.

Revue de Littérature Comparée. — N° 3 (Juillet-Septembre 1954). J. G. CLARK : *Edmond Schérer et la Littérature anglaise*. — J. ONIMUS : *L'Expression du Temps dans le Roman Contemporain*. — R. B. OAKE : *J. L. Castillon and "Ambrose Gwinett"*. — I. SELLS : *Stevenson and La Motte Fouqué* : "The Bottle Imp".

The Dublin Magazine. — XXX, No. 2 (April-June 1954). A. J. LEVENTHAL : *Mr. Beckett's En attendant Godot*. — PADRAIC COLUM : *Aislinn* (from the Irish of Egan O'Rahilly). — XXX, No. 4 (October-December 1954). ARLAND USSLER : *Sartre*. — JOHN EGLINTER : *Mr. T. S. Eliot's Mission*. — PADRAIC COLUM : *The Opening of "The Flying Swans"*.

English Studies (Hollande). — XXXV, No. 4 (August 1954). M. E. OSSELTON : *Wartime English*. — T. B. HABER : A. E. Housman : *Astronomer-Poet*. — A. A. PRINS : *Notes on the Canterbury Tales* (3) (*Étude du mot : tregetour*). — F. T. WOOD : *Current Literature*, 1953; I : *Fiction, Poetry, Drama*. — XXXV, No. 5 (October 1954). F. P. MAGOUN : *Beowulf and King Hygelac in the Netherlands*. — W. V. O'CONNOR : *The Novel and the 'Truth' about America*. — H. EICHNER : *A Note on the Cloud-Girl in Finnegans Wake*. — G. KIRCHNER : *"To force-land"*.

Neophilologus. — (Juillet 1954). P. P. J. VAN CASPEL : *The Theme of the Red Carnation in J. Joyce's Ulysses*. — J. SWART : *Shakespeare without Tears* (c. r. de The Composition of Shakespeare's Plays d'A. Feuillerat).

Le gérant : Louis BONNEROT.

Nous prions instamment nos abonnés de bien vouloir renouveler leur abonnement à *Études Anglaises* sans attendre qu'ils y soient invités par une circulaire, ce qui entraînerait des frais considérables que ne peut pas supporter le budget de la Revue.

Les abonnements dont le montant est indiqué page 2 de la couverture ne seront pas augmentés; ils partent du 1^{er} janvier.

Merci.